Art. 208 lh (1

<36620792800011

<36620792800011

Bayer. Staatsbibliothek

Art. 208 lh (1

DIE

MUSEEN UND KUNSTWERKE

DEUTSCHLANDS.

T 88/658

Art. 208 lh (1

DIE

MUSEEN UND KUNSTWERKE
DEUTSCHLANDS.

EIN HANDBUCH FÜR REISENDE UND HEIMGEKEHRTE.

VON

DR. HERMANN ALEXANDER MÜLLER.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

ERSTER THEIL: NORDDEUTSCHLAND

MIT EINSCHLUSS DER

RHEINLANDE BIS TRIER, MAINZ UND FRANKFURT.

LEIPZIG
VERLAGSBUCHHANDLUNG VON J. J. WEBER.
1857.

Das Recht der Uebersetzung ist vorbehalten.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

DEM

KÜNSTLER-VEREIN

ZU

BREMEN.

Kaum tratst Du klein, doch selbstbewusst zum Leben
In des verfloss'nen Jahres Frühlingsmaien,
Da zeigte sich ein freudiges Gedeihen
In Deiner Glieder schnellem Aufwärtsstreben.

Es lässt Dich stolz den Künstlerblick erheben
Auf Deiner Geister vielbegabte Reihen,
Die Dir von ihren besten Früchten weihen
Und Dich mit Blüthenschmucke rings umweben.

Durch neuer Glieder rasch gewachs'ne Menge,
Die für die Kunst in heil'ger Liebe glühte
Und Dein zu werden eifrig sich bemühte,

Ward Dir die Wiege allzu drückend enge.
Drum zieh' hinaus auf eignen, festen Füssen,
Und lass Dich bald in goth'schen Hallen grüssen.

VORWORT.

Wie es der beste, heilsamste Zweck des Reisens ist, sich für eine Zeitlang allen gewohnten, wenn auch noch so wohnlichen Umgebungen zu entreissen, sich aller mehr oder weniger drückenden Fesseln und Schranken des Berufes und des häuslichen Treibens zu entledigen und in Gedanken daheim zu lassen, was drückt und quält, also die ganze Alltäglichkeit abzulegen und draussen ein Sonntagskleid anzuthun, so ist auch der Zweck der Kunst sowol für den Schaffenden als für den Geniessenden kein anderer, als diese Befreiung von den Banden der Endlichkeit, dies Heraustreten aus der Wirklichkeit, diese Versenkung oder vielmehr Erhebung in das heitere Reich der Phantasie, wo uns das Leben der Menschheit, des Individuums und der Natur nicht als Wirklichkeit selbst, sondern als die durch den Gedanken geschaffene und gesteigerte Wirklichkeit erscheint. Nichts entspricht daher diesem heilsamsten Zwecke des zeitweiligen Draussenlebens mehr, als die Hingabe an die uns dort umgebenden Gebilde der Kunst; Nichts pflegt daher der wirklich gebildete Wanderer mehr aufzusuchen, zu betrachten und wenigstens in sich aufnehmen zu wollen, als das, was Vorwelt und Mitwelt im Nebeneinander des Raumes an Denkmalen ihres Geistes errichteten.

Da die Mittel, welche zur Erreichung dieses Reisezwekkes selbst von den besten der bisherigen deutschen Reisehandbücher allgemeinen Inhalts geboten werden, nur höchst dürftiger Art sein konnten, eben weil die Bücher sich auf eine Menge anderer Dinge erstrecken, so hat das vorliegende Werk sich die Aufgabe gestellt, dem Reisenden jene Mittel möglichst vollständig an die Hand zu geben, also die Kenntniss und das Verständniss der in unserem deutschen Vaterlande vorhandenen wichtigen Denkmale der Baukunst, Bildnerei und Malerei in viel ausgedehnterem Maasse zu fördern und zu verbreiten, als die Reisehandbücher und Städtebeschreibungen es beabsichtigten und vermochten. Unter diesen wichtigeren Werken verstehe ich sowol diejenigen, welche in den Entwickelungsgang der Kunst und namentlich der deutschen, fördernd oder hemmend eingegriffen haben und die verschiedenen Seiten der künstlerischen Eigenthümlichkeit eines schaffenden Individuums am treffendsten charakterisiren, als auch diejenigen, welche durch Inhalt oder Form der Darstellung das allgemeine Interesse auf sich zu ziehen geeignet sind.

Nicht für den Forscher von Fach, welcher recht wohl weiss, aus welchen Schriftstellern und Quellen er die Geschichte, die Beschreibung und Beurtheilung der in Deutschland vorhandenen Kunstwerke zu ziehen hat, aus welchen Quellen also auch ich geschöpft habe, sobald es an Autopsie fehlte, sondern für den Reisenden, der in Folge vielfacher Wanderungen durch deutsche oder italienische Museen bereits urtheilsfähig geworden ist oder es zu werden strebt, habe ich die Kunstwerke nach Maassgabe ihrer Bedeutsamkeit entweder nur erwähnt, oder kurz charakterisirt, oder so beschrieben und beurtheilt, dass er sich sowol vor der Besichtigung derselben auf dem Gebiete des Sehenswerthen hin-

länglich zu orientiren, als auch nach der Besichtigung das Gesehene und Verstandene wieder zu vergegenwärtigen und im Gedächtnisse festzuhalten vermag. Da, wo mir weder eigene Anschauung, noch schriftstellerische Arbeiten als Quellen vorlagen, habe ich Männer von künstlerischem Urtheile um schriftlichen Aufschluss ersucht, und in dieser Beziehung fast überall freundliche Bereitwilligkeit erfahren, so dass es mir zur Freude gereicht, denen, welche mir von Berlin, Bonn, Breslau, Dessau, Göttingen, Gotha, Halberstadt, Hamburg, Hannover, Hildesheim, Köln, Leipzig, Liegnitz und Oldenburg dergleichen gütigst zukommen liessen, hier meinen Dank auszusprechen. Dennoch aber kann ein Werk, wie das vorliegende, unmöglich schon bei seinem ersten Erscheinen darauf Anspruch machen, vollständig zu sein, weil gar vieles Werthvolle, wenn auch nicht von den Besitzern absichtlich geheim gehalten, doch kaum seiner Existenz nach bekannt ist. Einzelwerke dieser Art habe ich bisweilen auch, sobald sie von den Eisenbahnen oder besuchtesten Landstrassen allzu entfernt sich befinden, absichtlich weggelassen, weil die Fülle des nothwendigeren Stoffes dazu drängte. Aus demselben Grunde musste ich mich auch in manchen Städten und namentlich in den grösseren Pflanzschulen der Kunst fast aller allgemeinen Betrachtungen enthalten, so reiche Veranlassung auch z. B. Berlin und Dresden, oder im Süden München und Wien dazu boten. Aus demselben und aus anderen Gründen habe ich die Leistungen der s. g. Kleinkünste, des Kunsthandwerks und der reproductiven Künste nur in seltenen Fällen in das Bereich meiner Betrachtungen gezogen.

Wie mir also in Bezug auf die Vollständigkeit belehrende Auskunft jeder Art nur höchst erwünscht sein kann, so auch in Bezug auf die gewiss noch nicht erreichte Freiheit von sachlichen Irrthümern.

Dass ich in der Reihenfolge der besprochenen Oerter der alphabetischen Anordnung die Einrichtung nach Reiserouten vorzog, geschah theils aus inneren, sachlichen Gründen, weil gewisse Gegenden und Provinzen in ihren Kunstschöpfungen einen bestimmten Charakter haben, der bei der alphabetischen Anordnung weniger bemerklich geworden wäre, theils weil ich glaubte, den Reisenden besser auf unbekannte Oerter aufmerksam machen zu können, die von besuchten Strassen aus leicht erreichbar, sich durch besonders wichtige Kunstwerke hervorthun. Vielen Reiserouten mussten daher ,,Abstecher'' ein- oder angefügt werden.

So wünschenswerth mir für manche Kunstfreunde, welche über einzelne Werke oder ganze Gegenden noch näheren Aufschluss verlangen, die literarische Hinweisung auf ausführliche Abhandlungen und Erörterungen, sowie auf die gelungensten Abbildungen der Kunstwerke erschien, so musste ich doch, durch den Raum genöthigt, darauf verzichten, und mich auf das nothwendigere Sach- und Künstlerregister beschränken. Dem letzteren habe ich, wo ich es ermitteln konnte, die Lebenszeit der Künstler hinzugefügt.

Bremen, im Mai 1857.

H. A. Müller.

UEBERSICHT DER REISEROUTEN DES ERSTEN THEILES.

		Seite.
I.	**Von Aachen nach Köln**	1
	Ein Abstecher nach Altenberg	34
II.	**Von Köln über Coblenz nach Trier**	35
	Ein Ausflug nach Schwarzrheindorf und Heisterbach	38
	Ein Ausflug nach Vallendar, Bendorf und Sayn	45
	Ein Ausflug nach dem Denkmal zu Igel	54
III.	**Von Coblenz nach Mainz**	56
IV.	**Von Mainz über Wiesbaden nach Frankfurt**	66
	Ein Abstecher nach Gelnhausen und Fulda	88
V.	**Von Coblenz nach Cassel**	92
VI.	**Von Cassel nach Erfurt**	100
	Ein Abstecher nach Paulinzelle	111
VII.	**Von Erfurt über Halle nach Leipzig**	113
	Ein Ausflug nach Freiburg a. d. Unstrut	124
	Die Umgegend von Halle	130
	Ein Ausflug nach Lützschena	138
VIII.	**Von Leipzig über Altenburg, Zwickau, Chemnitz nach Dresden**	143
	Ein Abstecher nach Wechselburg	145
	Ein Ausflug nach Meissen	199
IX.	**Von Dresden nach Breslau**	207
X.	**Von Breslau nach Berlin**	217
XI.	**Von Berlin nach Prenzlau und Stettin**	319
	Ein Ausflug nach Stargard	322
XII.	**Von Stettin über Cöslin nach Danzig**	323
	Ein Ausflug nach Oliva	334
XIII.	**Von Danzig nach Königsberg**	334

Seite.

XIV. Von Stettin über Stralsund nach Rostock 341
Ein Ausflug nach Rügen 348
Ein Abstecher von Stralsund nach Tribsees . . . 349
Ein Ausflug nach Doberan 353

XV. Von Rostock nach Lübeck 355

XVI. Von Berlin über Stendal nach Magdeburg u. Halberstadt 368
Die Umgegend Potsdams 370
Ein Ausflug nach Huyseburg 393
Ein architektonischer Abstecher nach Frose, Hecklingen und Conradsburg 398

XVII. Gernrode und der Nordrand des Harzes bis Hildesheim 400

XVIII. Von Halberstadt nach Hannover 414
Die östliche Umgegend Braunschweigs 421

XIX. Von Cassel über Göttingen und Nordhausen nach Halle 430

XX. Mühlhausen, Memleben und Querfurt 435

XXI. Von Bernburg nach Jüterbog 439
Ein Ausflug nach Kloster-Nienburg 440
Umwege über Zerbst 441
Ein Ausflug nach Wörlitz 445

XXII. Von Hannover nach Hamburg 451

XXIII. Von Hannover nach Bremen und Oldenburg 456

XXIV. Von Hannover nach Minden, Osnabrück und Hamm . . 463
Ein Abstecher nach Marienfeld 471

XXV. Von Hamm nach Münster 473

XXVI. Von Hamm nach Paderborn und Höxter 482
Ein Abstecher nach den Egstersteinen und dem Hermannsdenkmal 491

XXVII. Von Höxter durchs Weserthal nach Minden 495

XXVIII. Von Hamm über Oberhausen und Wesel nach Emmerich 496

XXIX. Von Oberhausen nach Köln 508
Ausflüge in die Umgegend von Düsseldorf 512

Nachträge 516
Köln. Weimar. Jena. Liegnitz. Löwenberg. Leubus. Sagan. Berlin. Magdeburg. Zerbst. Dessau.

ERSTER THEIL.

NORDDEUTSCHLAND

MIT EINSCHLUSS DER

RHEINLANDE BIS TRIER, MAINZ UND FRANKFURT.

I.

Von Aachen nach Köln.

Wanderungen, die der Betrachtung und dem Verständnisse der Kunstdenkmale alter und neuer Zeit in Deutschland gewidmet sind, können unmöglich irgendwo anders ihren Ausgangspunkt nehmen, als da, wo in unserem Vaterlande die Wiege der Künste, und vornehmlich die der ältesten unter den drei engverschwisterten, zu suchen ist, nämlich in den Rheinlanden. Hier zeugen die unzweifelhaftesten Spuren von der weitverbreiteten Herrschaft der Römer und ihrer Kunstthätigkeit; hier verrathen diese römischen Kunstformen den entschiedensten Einfluss auf das nach den Stürmen der Völkerwanderung allmälig erwachende und festen Boden gewinnende christliche Bewusstsein und seine Kunstbestrebungen; hier endlich rief ein Herrscher wie Karl der Grosse, welcher es sich zur Lebensaufgabe gemacht hatte, nicht nur als Apostel des Christenthums, sondern auch als Beherrscher der abendländischen Christenheit dazustehen, die grossartigsten Unternehmungen in Kirchen- und Palastbauten ins Leben. Wir wissen, dass die Kunstthätigkeit seiner Zeit keineswegs aus rein germanischen Elementen hervorging, dass er vielmehr fremde Künstler nach Deutschland holte, Bautheile und Statuen des römischen Alterthums aus Italien kommen liess; dass er aber auch den in seinem eignen Volke schlummernden Geist der Kunst zu reger Thätigkeit weckte und auf diese Weise der Schöpfer eines mit römischen Elementen vermischten germanischen Kunststils wurde, den man mit Recht den romanischen nennt. Von diesen grossentheils nieder- und mittelrheinischen Kunstschöpfungen Karls des Grossen, den ältesten Aeusserungen des aufkeimenden Romanismus, sind freilich nur wenige schriftliche Nachrichten und der Zahl nach wenige Ueberreste auf uns gekommen, aber unter diesen wenigen bietet uns

Aachen,

die erste, westlichste Stadt, die wir betreten, in seinem

MUENSTER

ein Denkmal von hoher kunstgeschichtlicher Bedeutung, das in seiner Anlage zwar grosse Aehnlichkeit mit der noch vorhandenen Kirche S. Vitale in Ravenna, dem interessantesten Bau des grossen Theodorich, hat, aber wol weniger für eine unmittelbare Nachahmung derselben, als überhaupt für die älteste aus dem System des runden oder vieleckigen Centralbaues hervorgegangene deutsche Schöpfung zu halten, leider aber durch späteren Zopf sehr entstellt ist. Während nämlich S. Vitale uns einen inneren, von einer Kuppel überwölbten Raum zeigt, den starke, im Achteck stehende Pfeiler bilden, an deren Rundbogen sich nach aussen je eine von Säulen getragene Halbkuppel lehnt, bildet den Kern des Aachener Münsters zwar gleichfalls ein Achteck, aber ohne jene Halbkuppeln; und während dort der innere Raum von einer gleichfalls achteckigen Umfassungsmauer eingeschlossen wird, die mit jenen Halbkuppeln durch ein Tonnengewölbe verbunden ist, umgibt den Kern unsres Münsters ein sechszehnseitiger Umgang, der wie in Ravenna zwei Stockwerke bildet. Ihm schliesst sich westlich eine von zwei runden Thürmen flankirte Vorhalle an, deren Obergeschoss eine gegen die Kirche offene Loge, das s. g. Hochmünster, bildet, ehemals für die Sitze der kaiserlichen Familie bestimmt. Bis so weit verräth die Anlage des Aachener Münsters einen verständigen Kunstsinn, dem jedoch in auffallender, wenn auch leicht erklärlicher Weise weder die Beschaffenheit der beiden Stockwerke jenes Umganges, noch die im Ganzen rohe Technik des Baues und das Gemisch moderner und antiker, in Material, Farbe und Bildungsweise höchst verschiedenartiger Säulen und Capitäle entspricht, die aus Trier, Ravenna und Rom zusammengetragen wurden. Es sind die bekannten Säulen, welche die Franzosen 1794 herausbrachen und nach Paris führten, die aber 1815, wenn auch nicht vollständig, zurückkamen und seit etwa 12 Jahren nach vorgenommener Restauration wieder an Ort und Stelle stehen. Was nämlich jene beiden Stockwerke des Umganges betrifft, so öffnet sich das untere ganz normal nach dem inneren Achteck durch Pfeiler mit starken Rundbogen von breiter Laibung; das obere dagegen hat zwischen seinen Hauptpfeilern ein vom ursprünglichen Bau herrührendes, ehernes Brüstungsgeländer, auf dem jedesmal zwei übereinander gestellte Säulenpaare stehen, von denen das untere ein von seinen Rundbogen unterbrochenes, völlig unmotivirtes Gebälk trägt, auf welchem sodann das obere Säulenpaar ruht, welches seinerseits in ziemlich geschmackloser Weise an die Laibung des Hauptbogens stösst.

Sinnreich ist dagegen die Decke dieses oberen Umganges als ein schräg liegendes Tonnengewölbe gebildet, um als Widerlage die Tragkraft der Hauptpfeiler gegen die Last der Kuppel zu verstärken. Ueber diesen Doppelarkaden steigt das Auge an der achteckigen Mauer des Mittelraumes in die im 17. Jahrh. erbaute Kuppel hinauf, die sonderbarer Weise ihre achteckige Form bis zur Spitze fortsetzt. Das ist eine Höhe von etwa 100 Fuss über dem Boden, während dagegen die des äusseren Umganges etwa 30 Fuss niedriger ist. Dass im Uebrigen die Ausdehnung des ursprünglichen, durch *Ansegis*, den nachmaligen Abt des Klosters Fontanellum (St. Vandrille) bei Rouen, von 796—804 aufgeführten Baues nicht sehr beträchtlich ist (der Durchmesser des Mittelraums beträgt etwa 44 Fuss, der des Ganzen etwa das Doppelte), darf uns nicht Wunder nehmen, da das Gebäude zunächst zu einer Kapelle der Mutter Gottes bestimmt war.

Abgesehen von den kleinen aus dem 13. Jahrh. herrührenden Arkadengalerien mit ihren spitzen Giebeln, die wir am Aeusseren der Kuppel bemerken, und der genannten Kuppel, besteht die Hauptveränderung, welche jener älteste Bau erlitt, darin, dass an der Stelle einer ehemaligen, platt geschlossenen, östlichen Absis während der zweiten Hälfte des 14. Jahrh. der jetzige prachtvolle Chor erbaut wurde, der offenbar, um eine der Bedeutsamkeit des alten Gotteshauses angemessene Grösse zu erhalten, aus 7 Seiten eines Zehnecks construirt wurde, was da, wo es an anderen, gothischen Kirchen vorkommt, gar oft von entstellender Wirkung ist, hier aber, wegen des Mangels einer lang begrenzenden Umfassungsmauer der Kirche, wenigstens nicht unschön ist.

Wir trennen uns von der baulichen Einrichtung des Münsters um so eher, als wir sie auf unseren ferneren Wanderungen an verschiedenen Punkten des westlichen Deutschlands im Wesentlichen noch wiederfinden werden, wenden aber vor dem Austritt aus dem Gebäude unseren Blick noch auf seine nicht etwa als Reliquien und Raritäten (deren bekanntlich sehr viele sind) sondern als Werke der Plastik oder Malerei nennenswerthen Schätze.

Wir treten der mit Goldplatten in getriebener Arbeit sowie mit Edelsteinen verzierten Evangelienkanzel näher und erblicken an ihrer Brüstung vier ästhetisch zwar mehr abschreckende als anziehende, kunsthistorisch und stofflich jedoch merkwürdige Reliefs, aus Elfenbein geschnitzt, deren eigenthümlicher Stil uns eher in die Zeit Karls des Grossen, als in die Heinrichs II. versetzt, der einer Tradition zufolge sie dem Aachener Münster geschenkt haben soll. Es sind sonderbare Gestalten, deren Körperbildung und Kleidung uns sogar an die Zeit der sinkenden römischen Kunst erinnern könnten;

gleichwol ist ihre, wenn auch nicht überall mit Sicherheit durchgeführte Erklärung neuerdings von Ernst Förster im Bereich der christlichen Kunst gefunden worden. Er erkennt nämlich in den beiden männlichen Gestalten den Ritter Georg, den Drachenüberwinder, und den Erzengel Michael, als die siegreichen Streiter des Christenthums gegen Heidenthum und Satan, und in der weiblichen Gestalt mit einem Schiff in der Rechten und einem Tempel in der Linken eine Darstellung der streitenden und triumphirenden Kirche. Gewiss mit Recht. Dagegen kann ich die fast unbekleidete weibliche Gestalt des vierten Reliefs als Venus nur für ein Sinnbild der sinnlichen Lust, des Fleisches, erklären, nicht für ein Symbol des Dogma's einer Geburt ohne Erzeugung.

Ich halte es für angemessener, an dem antiken Marmorsarkophage Karls des Gr. mit dem Relief vom Raube der Proserpina, an dem ehernen Kronleuchter, und den bronzenen Thürflügeln des westlichen Eingangs, als blossen Raritäten, schweigend vorüberzugehen, weil wir die beiden letztern Dinge, wenn auch zum Theil weniger durch ihr Alter, als vielmehr durch ihren künstlerischen Werth ausgezeichnet, in Hildesheim, dem einstigen Sitze hoher Kunstthätigkeit, wiederfinden werden, und trete lieber noch auf einige Augenblicke in den C h o r, der an den Pfeilern mit neu vergoldeten und bemalten Standbildern wahrscheinlich aus dem 14. Jahrh. und in den Fenstern mit neuen G l a s g e m ä l d e n geschmückt ist, welche nach *Cornelius'* Zeichnungen Begebenheiten aus dem Leben der h. Jungfrau enthalten, die keineswegs zu des Meisters besten Schöpfungen gehören. Neben dem Chor liegt, als Aufbewahrungsort der Kirchenschätze und Heiligthümer, die S a c r i s t e i, die ausser einem Flügelaltar, der auf rothem Grunde mit goldenen Mustern in der Mitte Maria mit dem Kinde von vier Heiligen umgeben, und auf den Flügeln inwendig die Portraits der Stifter, mit ihren Schutzheiligen, auswendig Johannes den Täufer und Karl den Grossen darstellt, noch fünf Bilder enthält, die in ihrem Inhalte sich offenbar auf die Reliquien des Doms, nämlich die Windeln und das Lendentuch Christi, das Hemd der Maria u. s. w. beziehen, und, wie jenes Altarbild, grosse Uebereinstimmung mit anerkannten Werken des *Meister Wilhelm* verrathen, den wir sehr bald in Köln, auch in Nürnberg, München und anderswo kennen lernen werden.

Das zweite Gebäude, das wir in Aachen zu besuchen haben, ist das schon 1353', gleichzeitig mit dem Chore des Münsters erbaute, aber im Aeusseren so unansehnliche

RATHHAUS,

dass uns hier nicht die Architektur, sondern die bekannte malerische Ausschmückung des grossen K a i s e r s a a l e s anlockt. Und doch

fühlen wir uns einigermassen enttäuscht, wenn wir die Farben dieser F r e s k e n betrachten, so weit sie bis jetzt fertig geworden sind. Jedermann weiss, dass *Alfred Rethel* aus Aachen, der schon in frühster Jugend so kräftige Gestalten und wunderbar schöne Linien schuf, bei der vom Kunstverein für Rheinland und Westfalen ausgeschriebenen Concurrenz den Preis davon trug und mit der Ausführung der F r e s k e n a u s d e m L e b e n K a r l s d e s G r. beauftragt wurde. Leider vollendete er aber nur den Sturz der Irmensäule, die Schlacht mit den Sarazenen bei Cordova, den Einzug in Pavia und das kleinere Bild der Aufdeckung des Grabes Karls d. Gr. durch Otto III., als er im Anfange des J. 1855 von einer Geisteskrankheit befallen wurde. Es wurde daher der Maler *Joseph Kehren* aus Düsseldorf, der früher schon manche ächt originelle Bilder zum Theil rein katholischen Inhalts geschaffen und sich bei der Ausführung der Rethelschen Fresken betheiligt hatte, zur Vollendung der noch fehlenden vier Gegenstände berufen. Den einen derselben, die Taufe Wittekind's und Alboin's, sehen wir bereits vollendet vor uns, und zwar in einer so viel lebhafteren, gelungeneren Färbung, dass man sich vermuthlich der schwierigen und gefährlichen Arbeit unterziehen wird, die Farben der von Rethel ausgeführten Bilder zu retouchiren, damit sie nicht in allzu starkem Contraste gegen die neuen Bilder stehen. Bis zur Vollendung der nun noch fehlenden drei, welche die Krönung Karls des Grossen in Rom, die Erbauung des Aachener Münsters und den Abschied Karl's nebst der Krönung seines Sohnes Ludwig enthalten werden, dürften noch einige Jahre verfliessen.

Somit verlassen wir Aachen und eilen auf der rheinischen Bahn einer Stadt zu, die trotz der ungeheuren, verschuldeten und unverschuldeten Verluste an Kunstwerken der Vorzeit noch einen so grossen Reichthum an Denkmalen der Vergangenheit besitzt, wie in der kirchlichen Architektur keine andre Stadt unsres Vaterlandes. Dass diese von den meisten selbst der gebildetsten Besucher Köln's weniger beachtet und besucht werden, als sie es verdienen, daran ist einestheils der Dom Schuld, dessen Erhabenheit und Herrlichkeit die kleineren Nachbarn, von denen die meisten seine Vorgänger sind, in den Augen mancher Menschen eher verdunkelt, als beleuchtet; und doch weiss jeder Kenner der deutschen Baukunst, dass St. Maria auf dem Capitol in ihrer Art nicht minder bedeutungsvoll ist, als jener grossartigste aller gothischen Bauten. Anderntheils ist aber auch der Umstand daran Schuld, dass die grosse Mehrzahl der jährlichen Rheinreisenden ganz etwas Anderes zu suchen pflegt, als Werke mittelalterlicher Baukunst und Malerei, und dies Andere, was die Ufer des Rheines anders-

wo in so reichem Maasse bieten, in und um Köln sich nicht findet.

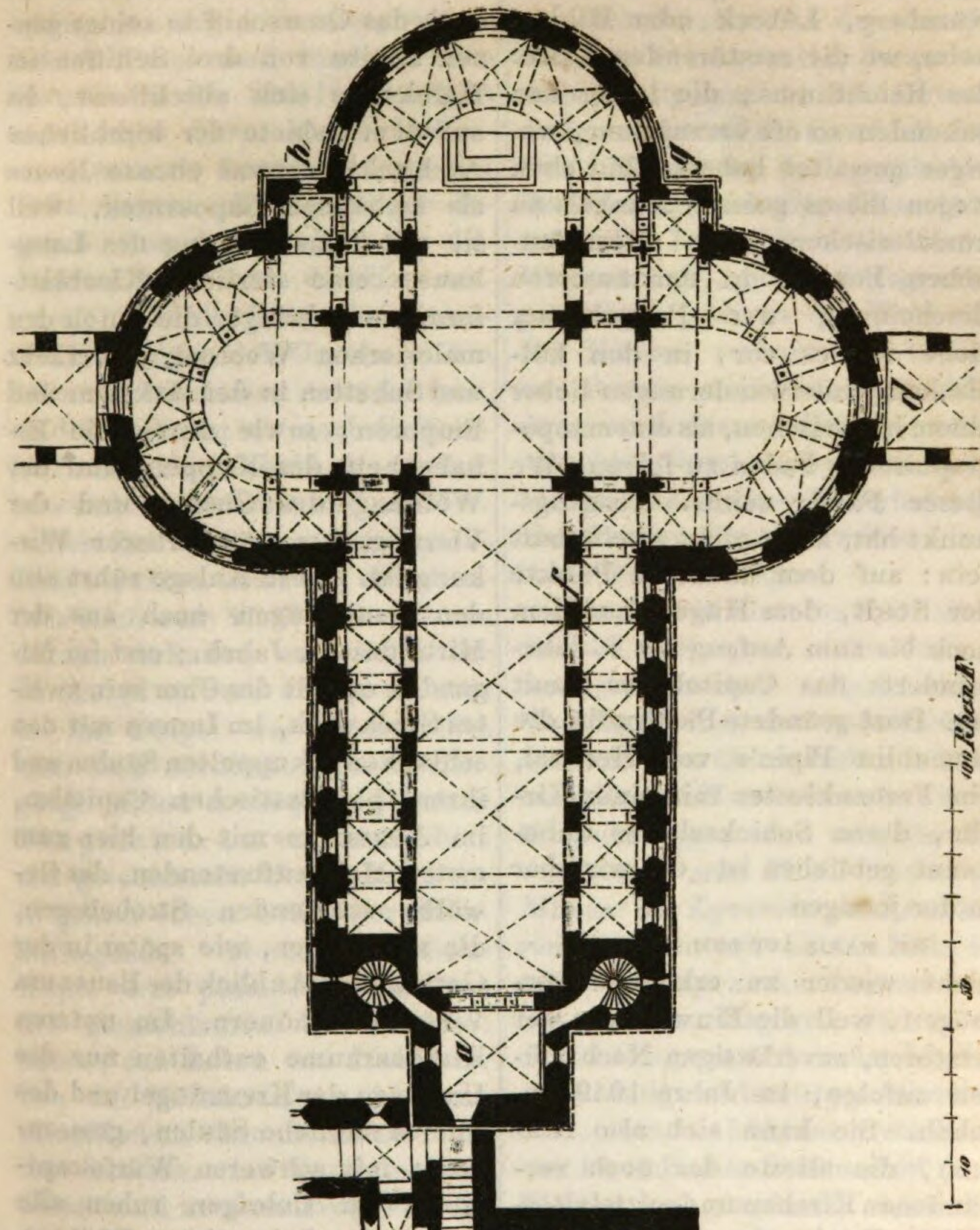
Wenn die kaum ein halbes Stündchen nördlich vom Königsdorfer Tunnel gelegene ehemalige Benedictiner-Abtei

Brauweiler

sich an der Eisenstrasse selbst befände, so würde ich rathen, um ihretwillen auf einige Stunden den Wagen zu verlassen, da sie uns, abgesehen von einer im Jahr 1061 geweihten Krypta von alterthümlich schweren Formen, wie sie dem romanischen Stil des 11. Jahrhunderts eigen waren, einen grossartigen, aus spätromanischer Zeit herstammenden Kirchenbau zeigt, der in seinem ganzen Innern schon von vornherein auf Wölbung berechnet war. Das erhöhte Mittelschiff ist von den kreuzgewölbten Seitenschiffen durch schlanke Pfeiler getrennt, an denen, je einer um den andern, starke Halbsäulen als Gurtträger der Gewölbe hinaufsteigen. Darüberhin laufen Wandarkaden. Die jetzigen Gewölbe sind freilich spätgothisch, zeigen aber über jenen Wandarkaden als Gurtträger noch romanische Halbsäulen mit Capitälen von absichtlich alterthümlicher Bildung. Noch sonderbarer sind die Capitäle jener späteren Halbsäulen gebildet. Die Flügel des nicht vorspringenden Querschiffes sind von der Vierung durch einfache Brüstungsmauern getrennt. Neben der Absis stehen zwei runde Thürme, und hinter derselben, durch eine zierliche romanische Bogenstellung damit verbunden, auffallender Weise noch eine viereckige Kapelle. Ebenso abweichend von der sonst üblichen Bauweise steht neben dem grösseren Westthurm, der noch ganz romanische Formen zeigt, zu beiden Seiten desselben ein kleinerer, viereckiger, der, im untern Geschoss mit dem grossen verbunden, sich weiter oben davon ablöst. An der Südseite der Kirche sind noch bedeutende Reste eines rein romanischen Kreuzganges erhalten, dem sich östlich noch andere Klosterräume, z. B. der Kapitelsaal, anschliessen, dessen sehr verwischte Deckengemälde (6 Kreuzgewölbe mit 24 Dreieckfeldern) unstreitig ebenfalls aus der Zeit seiner Erbauung, also aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts herrühren. Es sind Scenen aus der Bibel und aus der Legende, die in symbolischem Zusammenhange zu stehen scheinen, und für eine so frühe Zeit schon viel Bewegung und einiges Verständniss der Formen entwickeln. Etwas späteren Ursprungs erscheinen die neuerdings im Chor der Kirche entdeckten Wandmalereien.

Köln.

Nur noch wenige Minuten nach dem Königsdorfer Tunnel, und wir machen im Norden der halbkreisförmigen Stadt Halt, von wo wir unsre Wanderungen durch die engen Strassen antreten, in deren modernisirten Wohnhäusern nur selten noch eine Spur von mittel-



Grundriss der Kirche St. Maria auf dem Capitol in Köln.

alterlicher Kunstweise zu entdecken ist. Wie ganz anders in Nürnberg, Lübeck oder Hildesheim, wo die zerstörenden Kräfte des Reichthums, die leider den bauenden so oft vorangehen, weniger gewaltet haben. Und eben wegen dieses grossen Mangels an künstlerischen oder alterthümlichen Formen in der äusseren Erscheinung der Privathäuser ziehe ich es vor, in den kölnischen Kunstwanderungen lieber einem historischen, als einem topographischen Faden zu folgen. Wo dieser Faden seinen Ausgangspunkt hat, kann nicht zweifelhaft sein: auf dem höchsten Punkte der Stadt, dem Hügel, auf dem noch bis zum Anfang des 8. Jahrhunderts das Capitol der Stadt lag. Dort gründete Plectrudis, die Gemahlin Pipin's von Heristal, ein Frauenkloster mit einer Kirche, deren Schicksal uns unbekannt geblieben ist, die wir aber in der jetzigen

St. Maria auf dem Capitol

nicht wieder zu erkennen vermögen, weil die Einweihung der letzteren, zuverlässigen Nachrichten zufolge, im Jahre 1049 geschah. Sie kann sich also rühmen, die älteste der noch vorhandenen Kirchen und mittelalterlichen Denkmale des heiligen Köln, und vermöge der Eigenthümlichkeit ihrer Grundanlage zugleich das Vorbild einer Reihe anderer Bauten der Rheinlande zu sein. Diese Haupteigenthümlichkeit, welche (wie obiger Grundriss zeigt) darin besteht, dass nicht nur der Chor in der ganzen Breite der dreischiffigen Kirche, sondern auch das Querschiff in seiner ganzen Breite von drei Schiffen im Halbkreise sich abschliesst, ist auf dem Gebiete der kirchlichen Architektur etwas ebenso Neues als ästhetisch Imposantes, weil sie mit Hinzuziehung des Langhauses eine zierliche Kleeblattform hervorbringt, die durch den malerischen Wechsel von Licht und Schatten in den Arkaden und Emporen, sowie durch die Erhabenheit der Kuppeln und der Wölbung des Chores und der Vierung von wunderbarer Wirkung ist. Diese Anlage rührt also den Grundzügen nach aus der Mitte des 11. Jahrh.; erst im folgenden erhielt der Chor sein zweites Stockwerk, im Innern mit den schlanken gekuppelten Säulen und ihren phantastischen Capitälen, im Aeusseren mit den hier zum ersten Male auftretenden, das Gewölbe stützenden Strebebogen, die schon hier, wie später in der Gothik, den Anblick des Baues um Vieles verschönern. Im unteren Kirchenraume enthalten nur die Umgänge der Kreuzflügel und des Chores zierliche Säulen, grossentheils mit schweren Würfelcapitälen; im Uebrigen ruhen alle Arkaden auf viereckigen Pfeilern, die in den Seitenschiffen von Anfang an auf Wölbung berechnet waren, und im Mittelschiff einst eine flache Holzdecke trugen, an deren Stelle im 14. Jahrh. das jetzige Spitzbogengewölbe trat.

So wenig Interesse uns der

moderne Glockenthurm (a) der Westseite bietet, so interessant ist dagegen wegen ihrer ungewöhnlichen Länge und ihres kleinen Querschiffs die Säulenkrypta unter dem Chor, deren Umfassungsmauern fast ganz über der Erde liegen. Etwas jünger dagegen, aus dem Anfang des 12. Jahrh., mag wol der Kreuzgang (b) an der Westseite mit seinen sich gegen den Garten (c) hin öffnenden zierlichen Arkaden sein, an deren Säulen wir noch die Feinheit und Sauberkeit der Arbeit bewundern können; und aus derselben Zeit der Vergrösserung des Baues rühren auch wol die ebenfalls noch zum Theil vorhandenen offenen Arkaden ausserhalb der Kirche (d e) her, aus denen man in die Flügel des Querschiffes trat. Den nördlichen dieser Eingänge bilden noch jetzt die alten Flügelthüren von Eichenholz mit geschnitzten Hautreliefs, die in jenem rohen Stile, der flachaufliegende Gewänder, dicke Köpfe und plumpe Verhältnisse der menschlichen Gliedmaassen liebte, das Leben des Heilandes von der Verkündigung bis zum himmlischen Throne umfasst haben müssen. Im Vergleich mit diesen sind zwei andere plastische Arbeiten von Bedeutung, welche die Kirche besitzt, schon weit vorgeschrittener, nämlich die im südlichen Seitenschiff neben einem Pfeiler (f) stehende kleine Madonna mit dem Kinde, die in der Haltung des Kopfes und im Ausdruck schon viel Gefühl verräth, und der aussen unter dem Mittelfenster des Chores eingemauerte Grabstein der obengenannten Plectrudis, deren Gestalt wenigstens in der Gewandung nicht ohne Geschick ist. Dem Erlöschen der gothischen Periode, nämlich dem Jahre 1523 (wie die Inschrift unter einem Wappen sagt), gehört dagegen der prächtige, jetzt in die Westseite der Kirche verbaute Lettner an, dessen architektonische Bildung und dessen Reliefs neben manchem Geschmackvollen auch bereits eine gewisse Ueberladung, ein gewisses Prunken mit sonderbaren Formen zeigen.

Ungefähr in dieselbe Zeit fallen die im Uebrigen nicht bedeutenden, kürzlich aufgefrischten Wandmalereien der südöstlich in der Ecke von Querschiff und Chor befindlichen Hardenrathschen Kapelle (g); man schreibt sie wenigstens zum Theil dem s. g. *Meister der Lyversbergischen Passion* zu, den wir hier in Köln in seinem Hauptwerke kennen lernen werden. Dagegen sind unter den Glasgemälden der Kirche selbst einige recht ausgezeichnete, z. B. vom J. 1514 das erste Fenster im südlichen Seitenschiff (von Westen an gerechnet) und die zwei ersten im nördlichen. Nicht ohne Anmuth sind die weiblichen Figuren, besonders die h. Ursula und die Gattin und die Töchter des Donators, nicht ohne feine Durchbildung sind manche andere Gestalten und die Wappenmalereien; und während die Gesichter

noch vorherrschend weiss sind, kommen doch schon mehr Farben vor, als in den bekannten Fenstern im nördlichen Seitenschiffe des Domes. Was endlich die gewöhnlichen Reisehandbücher von einem Altarblatte A. Dürer's in unsrer Maria auf dem Capitol berichten, beruht vermuthlich darauf, dass man das in der That sehr rohe Altarbild in der Kapelle (h) der Nordostecke wegen seines (unächten) Monogramms und der Jahreszahl 1521 früher diesem Meister zuschrieb.

Dass ein so durchdachter, von hohem Schönheitssinn zeugender Grundplan, wie ihn Maria auf dem Capitol hat, in den nächsten Jahrhunderten des Romanismus nicht ohne mehr oder weniger getreue Nachbildungen blieb, beweisen uns schon in Köln einige der vorzüglichsten Gebäude des 12. Jahrh., ich meine zunächst die Kirche

GROSS ST. MARTIN,

die, dem Rheine nahe liegend, mit ihrem spitzen Thurm und seinen Eckthürmchen weit hinaus aufs rechte Ufer des Flusses schaut. Es ist eine Pfeilerbasilika, deren Chor und Querschiff, jedes in seiner ganzen Breite, rund abschliessen, aber kürzer und gedrängter als in Maria auf dem Capitol, da die breiten, offnen Arkaden derselben zu blossen Wandarkaden geworden sind, deren Säulen in den Kreuzflügeln Capitäle von hochalterthümlicher Bildung, in der Chorrundung dagegen Capitäle von Kelchform haben. Im Uebrigen herrscht an den Halbsäulen der Pfeiler des Schiffes die Würfelform vor. Was sich über dieser Pfeiler- und Bogenstellung des Mittelschiffes erhebt, gehört dem 13. Jahrhundert, dem Uebergange in den gothischen Stil, an: nämlich die spitzbogigen Wandarkaden und die sich darüber wölbende Decke mit ihren gothischen Gurten. Aus derselben Zeit stammt auch das spitzbogige Westportal. Im Aeusseren sind die Rundungen des Chors und der Kreuzflügel unter dem Dache mit der den rheinischen Kirchen romanischen Stils eigenthümlichen, geschmackvollen Galerie kleiner rundbogiger Arkaden geschmückt, die, sowie der stattliche viereckige Thurm mit seinen 4 achteckigen Eckthürmchen, sicherlich ebenfalls dem Anfang des 13. Jahrhunderts zuzuschreiben sind.

Architektonisch viel ansprechender im Aeusseren der östlichen Partien, aber weniger grossartig im Innern des Chores ist die zweite bedeutende Nachbildung jenes Kleeblattmusters, die

APOSTELKIRCHE

auf dem Neumarkt, die von ihrem ältesten Grundbau des 11. Jahrh. wol nur noch die Arkaden des Mittelschiffs hat, während alles Uebrige, da die Kirche zweimal, 1099 und 1199, abbrannte, den Charakter der spätromanischen Zeit des 13. Jahrh. an sich trägt. Man verstärkte nämlich jene ältesten Arkaden durch Vorsprünge, gab einem Pfeiler um den andern

eine Halbsäule als Gurtträger für die Gewölbe des Mittelschiffes, fügte der Rückseite der Pfeiler ebenfalls Halbsäulen bei und legte über diesen verstärkten Arkaden eine rundbogige Galerie an. Eben diesem Bau gehört auch die Kleeblattform des Chors und Querschiffs an, deren Arkaden aber niedriger und deren ganze Höhe geringer wurde als in St. Martin. Was dagegen hier der Apostelkirche zur besonderen Zierde gereicht, ist die Kuppel über der Vierung, deren Wirkung äusserlich durch den niedrigen achteckigen Thurm mit seiner kleinen Laterne darauf, sowie durch die zwei schlanken, zwischen den drei Rundungen aufsteigenden Thürmchen erhöht wird. Den letzteren hätten wir freilich lieber von unten auf, als erst in der Höhe des Chordaches eine achteckige Form gewünscht, so dass sie die kleine bekannte Arkadengalerie unter dem Dache unterbrochen hätten; auch müssten, wenn die Gruppe der Thürme vollkommen sein sollte, ihnen am westlichen Ende der Rundungen zwei andere entsprechen, die aber offenbar nie projectirt waren. Was endlich im Grundrisse die Apostelkirche von ihren beiden ähnlichen Schwestern unterscheidet, ist das westliche Querschiff und der über der Westseite stehende viereckige Thurm. — Im Inneren an der westlichen Wand ein heil. Michael von *O. Mengelberg*.

Da die dritte kölnische Nachbildung des Kleeblattmusters, die

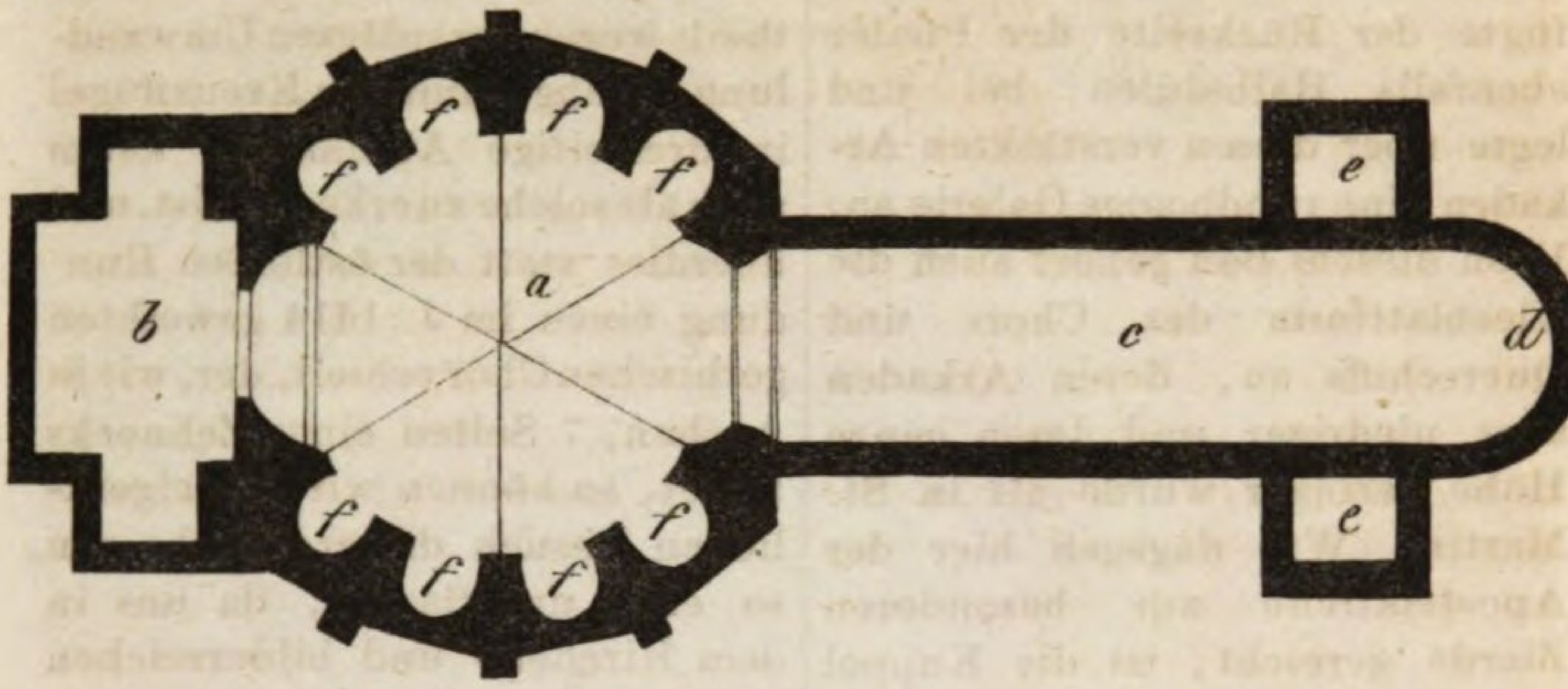
ANDREASKIRCHE,

theils wegen der späteren Umwandlung der abgerundeten Kreuzflügel in dreiseitige Abschlüsse kaum noch als solche zu erkennen ist, und überdies statt der östlichen Rundung einen im J. 1414 geweihten gothischen Chor erhielt, der, wie in Aachen, 7 Seiten eines Zehnecks bildet, so können wir den eigentlichen Besuch dieser Kirche um so eher unterlassen, da uns in dem Kirchen- und bilderreichen Köln noch so viele Denkmale bevorstehen, dass die Furcht vor einem allzu langen Aufenthalte nicht ungegründet sein möchte.

Wir begeben uns also von hier zum sogenannten Dreieck des

ST. GEREON,

auf dem sich eine Kirche erhebt, die nicht durch räumliche Grösse noch hohe Thürme, sondern durch die in ihrer Art einzige Erscheinung unter den vorgothischen Kirchen Kölns nach Maria auf dem Capitol die wichtigste ist. Langhaus und Chor sind nämlich so sonderbar gestaltet, dass man, die Orientirung nicht beachtend, sie sogar verwechseln könnte. Das längliche Zehneck (a auf umstehendem Grundrisse), welches wir, von Westen kommend, vor uns sehen, bildet mit der hier befindlichen einstöckigen Vorhalle (b) das einzige Schiff, das diesmal den Namen Langhaus dem sich ihm östlich anschliessenden langen Chor (c) abgetreten zu haben scheint. Jenes Schiff war ursprünglich ein Rundbau, dessen



Grundriss der St. Gereonskirche in Köln.

vielleicht bis ins Zeitalter Constantins des Grossen hinaufreichende Spuren noch zu erkennen sind. Es wurde im 11. Jahrh. zum Zehneck umgebildet, dem an der Ostseite jener lange Chor gegeben wurde, dessen runder, östlicher Schluss (d) sammt den beiden daranstossenden viereckigen Thürmen (e) und der unter Chor und Thürmen befindlichen achtsäuligen Krypta wiederum ein Jahrhundert jünger ist. Noch neuer endlich sind die acht runden Nischen (f) an den Umfassungsmauern im Innern des Zehnecks, nebst den darüber hinlaufenden kleinen spitzbogigen Arkaden, den Halbrosetten-Fenstern, den darüber befindlichen grossen spitzbogigen Doppelfenstern, und der sich darüber wölbenden zehnseitigen Kuppel. Das Alles gehört den Jahren 1212—1227 an. Dieselbe Zeit verräth auch der Stil der an die Südseite des Schiffes angebauten achteckigen Taufkapelle. Was im Uebrigen die Gereonskirche an nennenswerthen Kunstwerken besitzt, beschränkt sich auf einige Heiligenfiguren an den Wänden der Krypta, die aus dem J. 1360 zu sein scheinen und bereits viel Ausdruck in den Gesichtszügen und grossartige Verhältnisse in den Gewändern zeigen.

Architektonisch unbedeutender ist die grosse noch übrige Reihe vorgothischer Kirchen in Köln, in deren nähere Untersuchung der Reisende, wenn er nicht etwa die Architektur zu seinem Hauptzweck gemacht hat, sich schwerlich einlassen wird. Dahin gehören, um wenigstens die vorzüglichsten derselben namhaft zu machen und ihren Baustil richtiger anzugeben, als es die Reisehandbücher thun, die

GEORGSKIRCHE

(am Waidmarkt), eine mit Krypta

versehene Säulenbasilika vom J. 1067, die später ein romanisches Gewölbe und eine der Westseite vorgelegte quadratische Taufkapelle erhielt; die 1850 neu hergestellte

Caecilienkirche,

eine im Mittelschiff wahrscheinlich im 15. Jahrh. überwölbte Pfeilerbasilika ohne Querschiff, aber mit einer merkwürdigen Krypta, aus dem 12. Jahrh.; ferner die einfach romanisch gewölbte, 1144 vollendete

Mauritiuskirche

(mit gothischem Kreuzgang) gleichfalls eine Pfeilerbasilika, deren drei Schiffe, ohne Querschiff, jedes im Osten mit einer Absis endigen; ebenso die sehr geräumige

Pantaleonskirche

(neben dem Bonner Bahnhof), die, abgerechnet einige wenige Bestandtheile im Westen aus der ursprünglichen Gründung vom Jahre 980, im Wesentlichen eine mit Kreuzgang versehene Pfeilerbasilika aus dem Ende des 12. Jahrh. ist. Auch hier hat jeder Kreuzflügel im Osten eine Absis, neben der Absis des Chores, die später gothisch verändert wurde, als auch gothische Gewölbe dem Mittelschiff gegeben wurden. Endlich die

St. Ursulakirche,

eine sehr einfache, gewölbte Pfeilerbasilika, mit grosser westlicher Vorhalle und Empore darüber, die ich eigentlich nur wegen der 10 grossen Schieferplatten aus dem J. 1224 (am Eingange links neben der südlichen Thür) erwähne, auf welche die Apostel in bloss colorirten, vielfach übermalten Umrisszeichnungen nach Art der altdeutschen Miniaturen gemalt sind, und wegen des Grabmals der h. Ursula aus schwarzem und weissem Marmor, ein Werk des uns übrigens unbekannten Bildhauers *Lentz* aus dem Jahre 1659, das sich für die damalige Zeit durch Einfachheit und Schönheit auszeichnet.

Den Uebergang zu den der Zahl nach viel geringeren, aber durch den einzigen Dom alle Vorgänger und Nachfolger überragenden gothischen Kirchen Kölns kann keine andere besser bilden, als die, welche im J. 1248 geweiht wurde, da man den ersten Stein zum Bau des Domes legte. Es ist die ganz im Norden der Stadt liegende

St. Cunibertskirche,

an der dem Beschauer gleich beim ersten Blick das Vorhandensein eines breiten, westlichen Querschiffes ausser dem gewöhnlichen östlichen auffällt. Im Uebrigen ist sie weniger durch ihre baulichen Eigenthümlichkeiten — im Langhause und fast im ganzen Aeusseren herrscht der Rundbogen, im östlichen und westlichen Innern der Spitzbogen — als durch einige Werke der Plastik und Malerei anziehend. An den Pfeilern des östlichen Querschiffes stehen nämlich zwei Statuen vom J. 1439: Maria und der Engel der Verkündigung, die in dem gothischen Stil der Sculptur den Ueber-

gang aus den reichen Formen und Linien in die eckigen und gebrochenen zeigen, wie er in der Malerei der kölnischen Schule des 15. Jahrh. mehrfach erscheint, namentlich in dem berühmten Dombilde, an welches die Köpfe in mancher Beziehung erinnern. In der Malerei aber sind ausser einigen Tafeln im östlichen Querschiff, die 12 Heilige auf Goldgrund darstellen und von einem Zeitgenossen des Meister Wilhelm stammen, die Glasgemälde in den Chorfenstern nicht unbedeutend, besonders die drei unteren restaurirten, welche je eine Heiligenfigur (St. Cordula, Johannes den Täufer, St. Ursula) enthalten und vermuthlich aus der Erbauungszeit der Kirche stammen, zu denen sich dann die neueren Leistungen der Cölner Maler *Mengelberg* und *Fay* gesellen, von denen wenigstens die Composition der Geburt Christi in einem Felde des mittleren Fensters herrührt, während die Malerei ein Werk des Kölners *Peter Grass* ist.

Nicht ohne eine gewisse heilige Scheu nahen wir uns nunmehr dem Werke der Baukunst, das, wenn es eine Schöpfung des Alterthums wäre, obwol noch unvollendet, für das erste und erhabenste unter den Wundern der Welt gehalten werden müsste; dem Werke, dessen Vollendung noch zu schauen, wir Lebenden insgesammt innig wünschen sollten. Unsre Furcht, irgend Etwas an diesem Bau misszuverstehen, falsch zu deuten, oder zu übergehen, und überhaupt in einer des Gegenstandes unwürdigen Weise zu besprechen, ist um so lebhafter, je zahlreichere und grössere Forscher der neueren Zeit diesem Bau ihre liebsten Studien, ja selbst ihre schönsten Lebensjahre gewidmet haben. Statt aller anderen nenne ich nur ihr nun schon ruhendes, würdiges Haupt, den unvergesslichen **Sulpice Boisserée**, welcher den ganzen Werth des

KOELNER DOMES

bereits in einer Zeit zu würdigen wusste, als gothisch noch für barbarisch oder geschmacklos galt und die Geringschätzung der mittelalterlichen Dome an der Tagesordnung war, mithin auch sein sehnlichster Wunsch nach Erhaltung und Vollendung des Baues noch als eitel Schwärmerei und Thorheit verlacht wurde; der uns aber auch durch seine Studien gelehrt hat, dass, wenn es auch nur wenigen Menschen vergönnt ist, die stumme Sprache jedes Steines und jeder Blume ganz zu verstehen, wir doch, jeder nach seinen Kräften, suchen sollen, unter den Millionen, welche den Bau noch nicht mit völlig geöffnetem Auge des Geistes erblickten, möglichst Vielen zu klarerem Verständniss zu verhelfen.

Ob der Mönch und angebliche Zauberer Albertus Magnus, wie die Sage geht, der erste Erfinder des Planes zum Dombau wirklich gewesen ist, wissen wir nicht, aber so viel wissen wir bekanntlich, dass seine Gründung

unter und durch den Erzbischof Konrad von Hochstedten im J. 1248 geschah, dass in eben diesem Jahre sich ein gewisser *Heinrich von Sunere* um das Amt eines Werkmeisters am Dome bewarb und es wahrscheinlich bis zu seinem Tode 1254 verwaltete, und dass darauf von 1254—1295 *Meister Gerhard* von Rile oder von Kettwig als Dombaumeister fungirte, weshalb man ihn gewöhnlich als den Hauptbaumeister nennt. Später folgt noch eine Reihe Anderer, die aber, nachdem der Chor 1322 geweiht war, in der zweiten Hälfte des 14. Jahrh. bedeutende Lücken lassen, womit die Unterbrechungen des Baues und deren Folge, nämlich die zu bemerkenden Stilverschiedenheiten desselben, wol übereinstimmen.

Das Erste, was der vom Westende Eintretende im Innern erblickt, ist die Zahl der fünf Schiffe,*) welche sich auch jenseit des dreischiffigen Querbaues dergestalt fortsetzen, dass nur die inneren Seitenschiffe sich als freier Umgang um den fünfseitig aus dem Zwölfeck schliessenden Chor herumziehen, die äusseren Seitenschiffe dagegen nur drei Gewölbejoche des Chores begleiten und dann als östlicher Schluss des ganzen Chorbaues einen aus 7 Kapellen bestehenden Halbkreis bilden, von denen jede wieder mit drei Seiten eines Achtecks schliesst. Dazu kommt am entgegengesetzten Ende, im Westen, die Vorhalle mit ihren beiden noch unvollendeten Thürmen. Sie enthält 2 Gewölbejoche, während das Mittelschiff im Langhause 6, im Chor (mit Einschluss der Rundung) 5 zählt, woraus man sieht, dass der in seinen Flügeln mit je 2 Jochen vorspringende Querbau das ganze Gebäude fast in der Mitte durchschneidet. Jedes der Seitenschiffe hat die halbe Breite und die halbe Höhe des Mittelschiffes.**) In wunderbar schöner Bildung erscheinen im ganzen Ge-

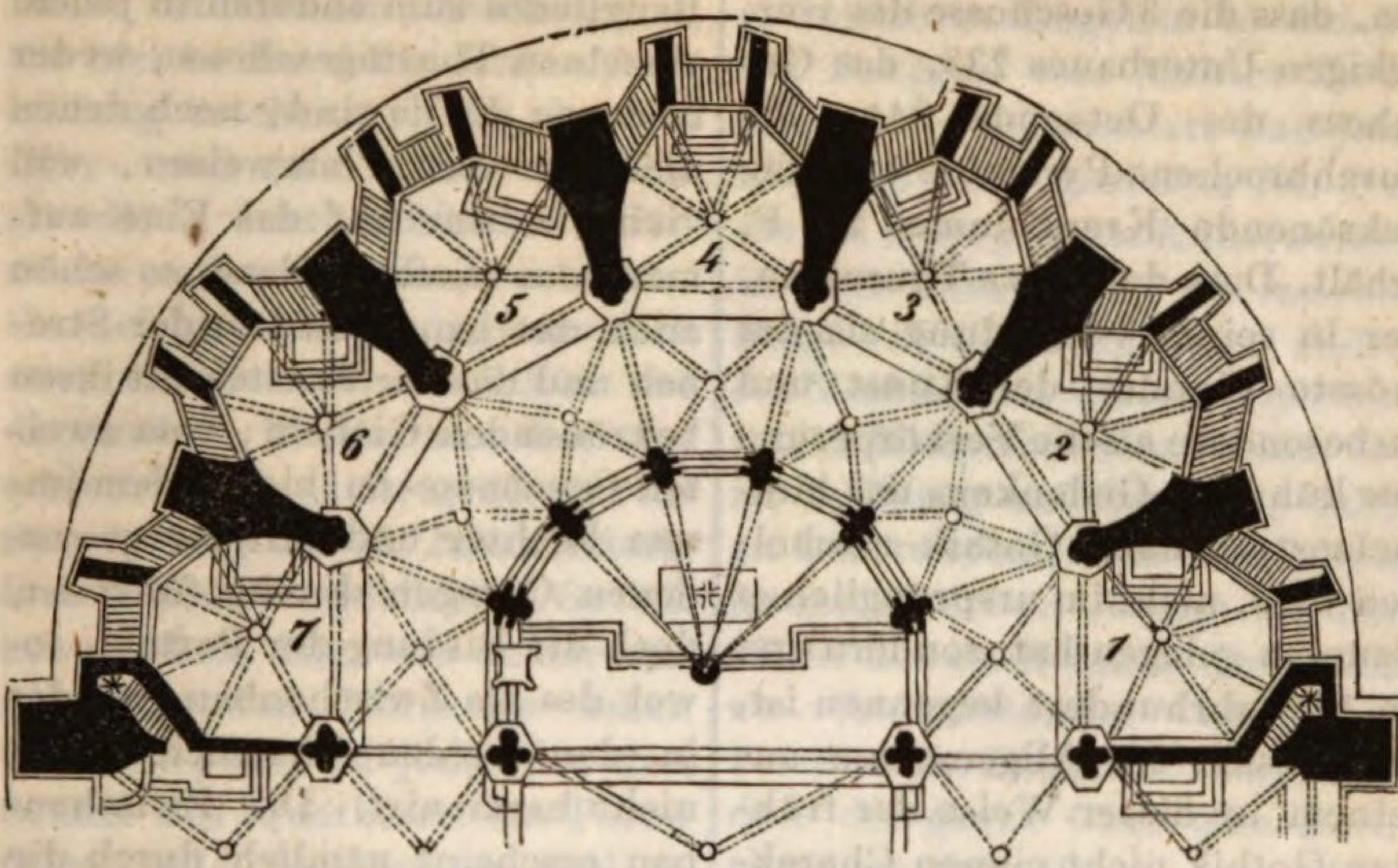
*) Andere fünfschiffige (nur gothische) mittelalterliche Kirchen werden wir in Basel, Colberg, Frankfurt a. O., Mühlhausen, Görlitz kennen lernen.

**) Um hier, bei dem grössten aller deutschen Kunstwerke, einen Begriff von der ebenso grossen Ausdehnung der Räume, als ihrer höchst einfachen und schönen Vertheilung zu bekommen, haben wir einige leicht zu behaltende Zahlenverhältnisse zu merken. Der Schöpfer des Planes gab dem Mittelschiff (von Axe zu Axe der Säulen gerechnet) eine Breite von 50 F., also jedem Seitenschiff die Hälfte, so dass das ganze Langhaus im Lichten 150 F. breit ist. Dieselben Verhältnisse wiederholen sich im ganzen Querbau, der also, da er aus einem Mittel- und zwei Seitenschiffen besteht, 100 F. Breite hat. Da nun ferner, was die Längenverhältnisse betrifft, der Abstand einer Säulenaxe von der anderen wiederum gleich ist der Breite eines Seitenschiffes, so ergibt sich hieraus für die 2 Joche der Vorhalle ein Quadrat von 50 F. Seite, mithin auch für die Grundfläche jedes Thurmes ein solches Quadrat, über dessen vier Ecken jedoch die Thurmmauern bedeutend vortreten, also den Eingang der Westseite dadurch schmälern. Es erhellt ferner daraus, dass die Länge der 6 Joche des Langhauses 150 F. beträgt, mithin gleich ist der Gesammtbreite des Langhauses. Auf diese 6 folgt in der Länge das mittelste Gewölbejoch (die Vierung) des Querbaues, welches als Mittelpunkt der ganzen Kirche das grösste Quadrat (von 50 F. Seite) bildet; sodann vier Joche des Chores, zusammen von 100 F. Länge, an

bäude die arkadentragenden Pfeiler, und zwar mit dem Unterschiede, dass sie in den Seitenschiffen des Chors, der überhaupt nach der Grundanlage des ganzen Baues offenbar zuerst in Angriff genommen wurde, sich noch der Form der Säulen nähern, also einen runden Kern bilden, den die grossen und kleinen Halbsäulen als arkaden- und gewölbetragende Dienste umschliessen, während sie dagegen fast im ganzen Mittelschiff als Pfeiler von vier- oder achteckigem Kern erscheinen, um den sich die Halbsäulen, durch Hohlkehlen mit einander verbunden, schaaren. Diese erreichen gewöhnlich die Zahl 12, in den stärkeren Pfeilern der Vierung, die einen Dachthurm zu tragen bestimmt sind, sogar die Zahl 16, so dass solche Säulenbündel durch ihre Rundstäbe und Hohlkehlen den mannigfachsten Wechsel von Licht und Schatten hervorbringen. Wie der Fuss der Säule durch eine doppelte Gliederung, welcher jede einzelne Säule des Bündels folgt, in zwei Abtheilungen zerfällt und unten mit einer gemeinsamen Platte endigt, so sind auch die Capitäle in grösster Mannigfaltigkeit mit einem doppelten Kranz von Laubwerk umwunden, auf denen dann die Deckplatte ruht. Weiter hinauf wird über den Arkaden des Mittelschiffes die grosse Wand durch eine umlaufende Galerie belebt, über welcher sich dann, durch ein Gesims davon getrennt, die Fenster des Mittelschiffes öffnen. Alle diese grossen und kleinen Spitzbogen der Fenster, der Arkaden, der Gewölbe, der Portale u. s. w. haben die natürlichste und schönste aller Formen, nämlich die aus dem gleichseitigen Dreieck construirte, welche als eine in solcher Consequenz nur dem Kölner Dome angehörende Eigenthümlichkeit anzusehen ist, und neben den in der Anm. erwähnten Zahlenverhältnissen nicht wenig zu seiner Schönheit beiträgt.

Werfen wir noch einen Blick auf die heilige Siebenzahl der Kapellen hinter und in die Sacristei neben dem Chor, so sehen wir aus nachfolgendem Grundrisse, dass jene vermittelst ihrer Hauptwände, die aus den nach

die sich endlich der den Chorschluss bildende, verlängerte Halbkreis mit seinen 6 Säulen anschliesst. Nimmt man den Säulenabstand als Einheit an, so stellen sich die Längenverhältnisse so, dass die Vorhalle 2, das Langhaus (bis zum Beginn des Querbaues) 5, der Querbau 4, der Chor 3 solcher Einheiten enthält, an welche sich dann der um 12 Fuss verlängerte Halbkreis anschliesst, dessen Radius bis zur Umfassungsmauer natürlich 75 Fuss betragen muss. Vergleicht man diese Gesammtlänge des Gebäudes mit seiner Breite (ohne Querbau), so ergibt sich das Verhältniss wie 3 zu 1, und vergleicht man sie mit der Länge des Querbaues, so zeigt sich das Verhältniss von 9 zu 5. Aehnliche aus der Construction des gleichseitigen Dreiecks hervorgehende Verhältnisse würden sich aus einer Vergleichung der Höhe der Säulen, Gewölbe u. s. w. ergeben. Uebrigens kommen selbst unter den Säulenabständen des Langhauses und des Chores kleine Ungleichheiten vor, die dem Auge nicht auffallen. Die alten Baumeister, schon die der Griechen und Römer, verfuhren hierin nicht mit grosser Strenge, konnten es auch oft aus technischen Gründen nicht.



Grundriss des Kapellenkranzes im Dome zu Köln.

innen tretenden Strebepfeilern gebildet werden, und ihres dreiseitigen Schlusses aus 5 Seiten eines Achtecks bestehen, und dass sie mit Ausnahme der beiden westlichsten (1 und 7) je drei Fenster haben. In jeder steht im Osten ein Altar, und ihm gegenüber sind Grabdenkmäler errichtet, von denen, wie von den Malereien, wir unten die vorzüglichsten näher zu betrachten haben. Die Sacristei, in welche wir vom nördlichen Seitenschiffe des Chores gelangen, ist ein aus drei Abtheilungen bestehender Anbau, von denen die erste und grösste zur Ankleidung und Versammlung der Geistlichen, die beiden kleineren zur Aufbewahrung des Kirchenschatzes und der Kirchengefässe bestimmt sind.

Die Betrachtung des Aeusseren beginnen wir füglich da, wo es am vollendetsten erscheint oder vielmehr erscheinen wird, nämlich an der Westseite, wo wir den nördlichen Thurm nur in kleinen Anfängen, den südlichen erst bis ins dritte Geschoss, etwa bis zur Höhe des Kirchendaches, erbaut sehen, als man 1437 dran zu bauen aufhörte. Glücklicherweise besitzen wir bekanntlich noch zwei zusammengehörende, alte Originalzeichnungen dieser Westfaçade, aus denen wir nicht nur ihre Uebereinstimmung mit dem Vorhandenen, sondern auch die ganze, wenn nicht unserem Auge, doch gewiss dem unsrer Nachkommen aufbehaltene majestätische Herrlichkeit der Thürme ersehen. Damit ihre Gesammthöhe scheinbar der Länge der Kirche gleich wird, ist sie auf 532 Fuss projectirt, die sich (nach Boisserée's Aufrissen) so verthei-

len, dass die 3 Geschosse des viereckigen Unterbaues 233, das Geschoss des Octogons $84\frac{1}{2}$, die durchbrochene Pyramide 179, die bekrönende Kreuzblume 29 F. erhält. Dass der ganze Thurmbau, der in seiner Vollendung als das grösste Wunder der Kunst und insbesondere als die Verkörperung des kühnsten Gedankens der himmelanstrebenden Gothik erscheinen wird, nicht im ursprünglichen Bauplan gelegen hat, sondern erst im 14. Jahrhundert begonnen ist, ergibt sich im Allgemeinen aus seinem in dieser Weise der frühsten Gothik nicht eignen Charakter, der vorzugsweise darin besteht, dass das höhere Bauglied stets aus dem unteren ohne merkliche horizontale Mittelglieder von selbst emporwächst, und die unteren vielgegliederten Massen sich allmälig immer mehr ablösen, vereinfachen und vergeistigen, bis sie in der Spitze mit dem Zeichen des Alles besiegelnden Kreuzes abschliessen. Es ergibt sich aber auch im Einzelnen schon aus der Gestalt der vier Eckpfeiler, die mit so vielfach gegliederten Streben versehen sind, wie nirgendwo am ganzen Gebäude. Eben diese Dicke der Eckpfeiler hat an der Ostseite des Thurmbaues den Uebelstand herbeigeführt, dass das zunächst liegende Fenster der Seitenschiffe dadurch fast bis zur Hälfte zugedeckt wird, was natürlich die Annahme einer Abweichung vom ursprünglichen Bau bestätigt. Ich kann unmöglich auf den Uebergang jedes einzelnen Baugliedes zum anderen in jedem einzelnen Thurmgeschosse, weder in denen die da sind, noch denen die sein werden hinweisen, will vielmehr nur auf das Eine aufmerksam machen, dass, so schön auch das ganze System der Streben und das der Fenster mit ihren bekrönenden Giebeln, vom zweiten Geschosse an bis zu dem immer leichter und luftiger gewordenen Octogon durchgeführt ist, doch die Bildung der Portale, sowol des im Zwischenbau, als der in den beiden Thürmen damit nicht harmonirt. Der Zwischenbau erscheint nämlich durch die reiche Gliederung der Strebepfeiler der Thürme zusammengedrückt, sein Portal daher, als Hauptportal, zu eng und unbedeutend; und an demselben Fehler leiden die Thurmportale, die das Wort des königlichen Sängers: „Machet die Thore weit und die Thüren in der Welt hoch, dass der König der Ehren einziehe", mit dem Gleichniss des Evangeliums von der engen Pforte und dem schmalen Wege, der zum Leben führt, nicht genug in Einklang gebracht haben.

Wir verlassen den Thurmbau und gehen um die südliche Langseite zum Chor und der Aussenseite des Kapellenkranzes, wo namentlich im Osten die unteren Absätze aller Strebepfeiler und das ganze untere Fenstergeschoss viel einfacher gehalten sind, als die oberen vielfach gegliederten Strebepfeiler mit ihrem Walde von Spitzsäulen und den das Ge-

wölbe stützenden Strebebogen, die hier in der vollendetsten Ausbildung erscheinen, da sie zwei über- und zwei neben einander gestellte, durch schlanke Spitzsäulen verbundene Reihen bilden. Gar leicht erklärt sich dieser nach oben zunehmende Reichthum der decorativen Theile aus den verschiedenen Bauzeiten, die der bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts immer mehr ausgebildeten Gothik entsprechen. Hier wie an der entgegengesetzten Nordseite sehen wir auch, dass in jedes der drei Schiffe des Querbaues ein Portal führt, alle drei breiter und in ihren Laibungen tiefer als die der Westseite. Das mittlere dieser Prachtportale ist es, in welches Friedrich Wilhelm IV. bei Gelegenheit der Grundsteinlegung zur ersten festen Rheinbrücke und zum neuen Museum, am 3. October 1855, den Schlussstein der Kreuzblume eigenhändig einsetzte.

Auch an der Aussenseite kann eine eigentliche Beschreibung der einzelnen Bautheile und decorativen Bauglieder um so weniger im Zwecke dieses Handbuches liegen, weil grade hier, so Gott will, im Laufe der nächsten Jahre Manches zur Ausführung kommen wird, was jetzt noch des baulichen oder plastischen Schmuckes entbehrt; aus demselben Grunde enthalte ich mich der wandelbaren, von Zeit zu Zeit aus den Tagesblättern zu entnehmenden Angaben, wie weit der seit 1842 mit ebenso grossem Eifer, als tiefem Verständniss der Gothik und gründlichem Eingehen in den alten Bauplan vom Meister *Zwirner* wieder fortgesetzte Bau jetzt im Jahre 1857 gediehen ist. Nur die bei allen grossen Kunstwerken fast nie ausser Acht zu lassende Frage, ob nicht irgendwo anders ein Vorbild des Ganzen oder einzelner Haupttheile zu suchen sei, ist in Bezug auf den Dom dahin zu beantworten, dass er sich zwar in seiner ersten Anlage an Vorbilder des als Heimath der Gothik zu betrachtenden nördlichen Frankreichs dergestalt anschliesst, dass der ganze Chor eine Nachahmung des Chors der etwas früher gegründeten Kathedrale von Amiens ist und die Details der Fenster mit denen der Sainte Chapelle in Paris genau übereinstimmen; dass er aber, wie kein anderer Bau der Welt, in der weiteren Ausbildung des ursprünglichen Planes vielmehr selber als ein Vorbild des mit genialster Consequenz durchgeführten und verkörperten Prinzips der Gothik zu betrachten ist. Zu bedauern bleibt nur, dass das ehemals zum Bau genommene Material, der Trachyt vom Drachenfels, so sehr mit dem leicht verwitternden Feldspath durchwachsen ist, dass dieser Umstand in den verflossenen Jahrhunderten den Verfall einzelner Theile zur Folge hatte, dem jedoch durch die grosse Reparatur von 1824 — 1842 abgeholfen und für die Zukunft vorgebeugt ist.

Es ist begreiflich, dass man es schon im Mittelalter nicht unterliess, den Prachtbau dieser Mutter-

kirche durch die mannigfaltigsten Werke der Plastik und Malerei zu bereichern. Liebte es ja doch bekanntlich sowol die Kunst der romanischen als die der gothischen Periode, ihre Kirchen an allen geeigneten Plätzen, an Brüstungswänden, Pfeilern, Säulen, Nischen und sonst mit Werken der Sculptur, namentlich aber die grösseren und kleineren Mauerflächen sowie die gothischen Fenster mit Malereien zu schmücken, und zwar in einer Fülle, die im Laufe der nächsten Decennien hoffentlich mehr aufhören wird, unserem Auge eher verwirrend und zerstreuend, ja sogar den architektonischen Eindruck schwächend, als wirklich verschönernd und geistig erhebend zu erscheinen. So finden wir auch im Kölner Dome, namentlich in der östlichen Hälfte, eine bedeutende Menge plastischer Werke, unter denen wir uns auf die Erwähnung der vorzüglichsten zu beschränken haben.

Das älteste und durch seine Ausschmückung wie durch seine Schicksale wichtigste ist die grosse Tumba der h. 3 Könige (in der Kapelle derselben, 4 des obigen Grundrisses), ein Reliquienbehälter aus dem Ende des 12. Jahrh., in Gestalt einer zweigeschossigen Kapelle, der, wenn er auch viel von seinem Gold- und Edelsteinschmuck verloren, doch künstlerisch noch seine Bedeutsamkeit bewahrt hat. An allen 4 Seiten ist er mit Darstellungen, in Hautrelief getrieben, versehen, unter denen die Vorderseite (die Madonna mit der Anbetung der Könige, Taufe Christi und oben ein thronender Christus) die ungeschicktesten sind. Besser behandelt sind die Schmalseiten mit den Propheten und Aposteln, und die Rückseite mit der Geisselung Christi und anderen Scenen. Von hohem Werthe sind ebenfalls die auf den Flächen zerstreut noch vorhandenen antiken Gemmen.

Eine der interessantesten Bronzearbeiten ist in der Maternuskapelle (6) das Grabdenkmal des 1191 gestorbenen Erzbischofs Philipp von Heinsberg, ein Sarkophag, dessen Seiten wie eine feste Mauerumgebung mit Zinnen und Thürmchen gestaltet sind, weil dieser Erzbischof der Erbauer der Stadtmauern gewesen sein soll. Die Figur des Verstorbenen ist übrigens, dem Stil des 14. Jahrh. gemäss, noch ziemlich steif. Künstlerisch bedeutender, aber später restaurirt, ist in der Johanniskapelle (5) die Bronzestatue des Domgründers Konrad von Hochstedten. Hier treten zwar die einzelnen Körpertheile noch wenig hervor, aber das Gesicht hat schon individuellere Züge und die Gewandung ist trefflich durchgebildet. Ungefähr derselben Zeit, nämlich der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, gehört der Sarkophag des Erzbischofs Engelbert III. († 1368), Grafen von der Mark, im nördlichen Seitenschiffe des Chores an, wor-

an besonders die kleinen, nur zum Theil noch vorhandenen Figuren in den 24 Nischen durch ihre feine Körperbildung sich auszeichnen. Fast um ein Jahrhundert jünger mag das Grabdenkmal des Erzbischofs Friedrich von Saarwerden († 1414) in der Marienkapelle sein. Die Bronzefigur des Verstorbenen ruht auf einem Sarkophage, dessen Wände mit Engel- und Apostelfiguren und mit einer Darstellung der Verkündigung geschmückt sind, die zu den anmuthigsten Sculpturen des 15. Jahrh. gehören. Um eben so Vieles später, nämlich in die Periode der Renaissance, fallen die marmornen Grabmonumente der Erzbischöfe Adolf und Anton von Schauenburg, (an den Brüstungswänden des Chores) deren Portraits von vortrefflicher Arbeit sind; aber die Reliefs sind so manierirt, wie der ganze Kunstcharakter jener Zeit. Noch weiter endlich in den Verfall der Sculptur gehört das Marmorbild des Comthurs von Hochkirchen in der Stephanskapelle (1), ein Werk im vollständigen Rococostil vom Florentiner Bildhauer *Fortini* aus dem Jahre 1701. Das Wichtigste und Umfangreichste aber, was der Dom an plastischen Werken aufzuweisen hat, sind die überlebensgrossen, neuerdings in ihrer ganzen Farbenpracht wiederhergestellten Statuen an den 14 das Chor einschliessenden Pfeilern, Christus, Maria und die 12 Apostel; ein Hauptwerk der kölnischen Bildhauerschule aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, das zwar die Köpfe noch in der ganzen Steifheit des alten Typus und die übermässig langen Körper in geschwungener, manierirter Haltung, in den prachtvoll bemalten Gewändern aber schon eine grosse Freiheit der Behandlung zeigt. Ihnen sehr nahe steht dem Stile nach die grosse Madonna in der Marienkapelle. Als unbedeutender in den Gewändern, aber vorgeschrittener in der Körperbildung sind unter den übrigen sehr zahlreichen Steinsculpturen die zum Theil sehr verwitterten des südlichen Portales der Westfaçade zu nennen, welche gewiss jünger als jene Chorstatuen ist. Eine treffliche Leistung der neuesten Zeit sind dagegen die im Stil des gothischen Mittelalters vom Dombildhauer *Mohr* ausgeführten Reliefs im Bogenfelde des Südportals, Scenen aus dem Leiden Christi, in 4 Reihen über einander. — Was endlich an Holzsculpturen vorhanden ist, beschränkt sich fast ganz auf die Chorstühle, welche an den Knöpfen der Lehnen und an den Füllungen unter den Sitzen mit geistreich launigem, zum Theil sehr schön gearbeitetem Schnitzwerke versehen sind, das den Charakter der gothischen Kunst des 14. Jahrh. an sich trägt.

Weit hervorragender, für die Mehrzahl der Beschauer fesselnder ist der reiche Schatz der Malereien, den der Dom aufzu-

weisen hat. Wir sondern sie nicht nach dem Ort ihrer Aufstellung, sondern leichter und übersichtlicher nach den drei Zweigen der Tafel-, Wand- und Glasgemälde. Hier ist als Vorläufer des berühmten Dombildes der sogenannte Clarenaltar in der Johanniskapelle (5) zu nennen, den die Gebrüder Sulpice und Melchior Boisserée dem Dom schenkten; ein Altarschrein mit zwei Seitenschreinen, der im Innern oben 12 Scenen aus der Passion, unten 12 aus der Geschichte der Maria und der Jugendzeit Christi, und auf der Thür, durch welche in der Mitte das Tabernakel verschlossen wird, einen Messe lesenden Priester darstellt. Man unterscheidet zwar an den Bildern mehrere Hände, aber jedenfalls ist die untere Reihe die vorzüglichere und steht durch den lieblichen, zarten Schmelz und den reichen Fluss der Gewänder, aber auch durch die Mängel in der Körperbildung den Werken des Meister *Wilhelm* sehr nahe. Auch die Aussenseiten der Flügel sind bemalt, aber auf Leinwand, und jetzt, so viel wir wissen, in sehr verwahrlostem Zustande.

So treten wir in die Kapelle der heil. Agnes (3) und lassen uns das Dombild öffnen, das unter allen Gemälden der altdeutschen Schulen mit Recht eines der berühmtesten ist, früher die Forscher zu grossen Meinungsverschiedenheiten veranlasste, sie aber jetzt über seine Autorschaft und über die Zeit seiner Entstehung geeinigt hat. Es ist kein anderes, als das, von dem A. Dürer in seinem Reisetagebuche nach den Niederlanden, als er nach Köln kommt, sagt: „Item hab zwei Weisspfennige von der taffel aufzusperren geben,*) die maister Steffan zu Cöln gemacht hat," und das, von dem es im Städtebuch Kölns vom Jahre 1574 heisst: „In der Kapelle des Rathhauses ist eine so kunstreich gemalte Altartafel, dass sie auch die hocherfahrenen Maler nit genugsam loben und sich an deren mit hohestem Verwundern ersettigen können." Der *Meister Stephan*, von dessen Leben wir so wenig Etwas wissen, als von dem seines muthmasslichen Lehrers, des Meisters Wilhelm, malte nämlich das Werk 1426 ursprünglich für die Rathhauskapelle. Es ist ein Altarschrein mit zwei Flügeln, der auf der Aussenseite Mariä Verkündigung, inwendig auf dem Mittelbilde die Anbetung der drei Könige, auf den Flügeln die kölnischen Stadtpatrone, nämlich die heil. Ursula mit ihrer Reisegesellschaft, rechts den h. Gereon mit seinen Kriegern darstellt. Im Bilde der Verkündigung kniet Maria in ihrem kirchlich geschmückten Gemache vor dem Betpult und drückt durch die leise erhobene linke Hand die innere Bewegung bei der Botschaft aus, welche der Engel im weissen Messgewande knieend ihr schriftlich überbringt. Wie uns an dieser Scene am

*) Heutzutage zahlt man 15 Sgr. dafür.

meisten der wunderbar liebliche Madonnenkopf anzieht, so im Mittelbilde die viel grössere Freiheit der Zeichnung und die fast durchgehends kräftig naturalistische Auffassung der einzelnen Personen. Hier thront die Jungfrau gleich einer Königin, auf dem Schoose das unbekleidete Kind, das segnend die Rechte gegen den ältesten der Könige ausstreckt. Dieser, mit seinem ausdrucksvollen Kopfe, faltet anbetend die Hände; der zweite bringt auf der andern Seite ein goldnes Prachtgefäss dar; der dritte, von dunklerer Fleischfarbe (der Mohrenkönig der Sage), steht mit einem ähnlichen Gefäss hinter ihm. Rechts und links das Gefolge der Könige, Krieger mit Fahnen und Waffen. Hinter Maria ein von kleinen Engeln gehaltener Teppich. Das Christuskind zeigt schon eine sehr richtig gebildete Fülle des Körpers, die übrigen Körper haben zwar noch manche Mängel, aber Gewänder und Rüstungen sind desto naturgetreuer und fleissiger ausgeführt. Die ganze Carnation hat die dem Meister eigenthümliche Verblasenheit und Weichheit der Umrisse. Ebenso ist das Bild der h. Ursula mit ihrem himmlischen Bräutigam, dem Papste Leo und der Jungfrauenschaar in den rundlichen Mädchenköpfen voll kindlicher Naivetät, während der Flügel des h. Gereon mit seinen Kriegsgefährten, die wie gewöhnlich im Kostüm der damaligen Zeit erscheinen, kräftigere Farbentöne hat. — Diesem alten Meisterwerke stellen wir das Bild des modernen, und doch so völlig mittelalterlichen *Overbeck*, die H i m m e l f a h r t M a r i ä, gegenüber, das vom Düsseldorfer Kunstverein für den Dom bestellt, seiner Aufstellung in der Marienkapelle noch entgegensieht.

Nur flüchtig lassen wir hier den Blick über die zum Theil recht verdorbenen und verwischten W a n d m a l e r e i e n an den Brüstungswänden über den Chorstühlen schweifen. Sie stellen an der nördlichen Seite Scenen aus der Geschichte der Apostel und des Papstes Sylvester, an der südlichen, noch mehr beschädigten, Geschichten der Maria und der h. drei Könige dar und müssen ungefähr aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts stammen. Lieber, und doch mit wenig Wohlgefallen, betrachten wir hier an den Bogenwinkeln unter der Arkadengalerie des Chores die neuen F r e s k e n v o n *Eduard Steinle* in Frankfurt, dem bekannten Hauptrepräsentanten der durch Overbeck begründeten Richtung, die in der Kunst die Wiedererweckung des auf mittelalterlichem Grunde stehenden Katholicismus bezweckt. Das Ganze stellt diejenigen heiligen Männer dar, denen sich nach der Tradition die Mysterien des kirchlich christlichen Himmels offenbaren, worin der Maler einen grossen Reichthum in Erfindung von Formen und Motiven, und ein hohes religiöses Gefühl, ähnlich dem des Fiesole, entwickelt hat; dass aber die Buntheit der

Fresken der erhabenen Einfachheit des ganzen Chorbaues angemessen sei, lässt sich nicht behaupten.

Hier im Chore ist es, wo wir natürlich die Betrachtung der Glasmalereien anknüpfen, weil diese die ältesten des Domes sind. Als solche sind sie freilich auch noch die unvollkommensten, denn sie zeigen, wie die Glasmalerei zu Anfang des 14. Jahrh. mehr einen blos ornamentalen Zweck hatte, als selbständige Kunstwerke schaffen wollte. Die Behandlung ist nämlich fast durchgehends wie ein Gewebe von allerlei Pflanzenblättern, worin sich das Linienspiel des Fenstermaasswerkes gleichsam fortsetzt. Nur über den Staffeln mit ihren Wappen befinden sich unter allerlei Tabernakelbekrönungen die Könige Israels, und im mittelsten Fenster zeigt sich als einzige grössere Scene die Anbetung der Könige. Es herrscht zwar schon überall eine grosse Farbenpracht, aber noch keine Abstufung darin. In dieser Beziehung, noch mehr aber in Bezug auf die dargestellten Scenen, stehen die weltbekannten Gemälde der fünf Fenster (die beiden äussersten sind nur halbe Fenster) des nördlichen Seitenschiffes, die in die Schlussperiode der mittelalterlichen Glasmalerei, nämlich in die Jahre 1507 und 9 fallen, viel höher. Wer der Maler derselben gewesen, ist nicht mehr zu ermitteln, doch ist soviel gewiss, dass sie nicht von Einer Hand, aber einzelne Theile gewiss mit einigen Bildern im städtischen Museum von einer und derselben Hand sind. Was man ihnen allerdings zugestehen muss, ist die daran entwickelte Pracht der Farben, aber es fehlt diesen Farben doch an hinlänglicher Abstufung und rhythmischer Gliederung; und da die alten Maler noch nicht verstanden, die Fleischfarbe auf Glasgemälden wiederzugeben, so herrscht auch hier das Weisse und weisslich Graue sehr vor, so dass es an Uebergängen zu den schreienden, grellen Farben fehlt. Auch die Conception und Composition verräth nicht sonderlich viel Geist und Geschmack, und in der Zeichnung sind bei manchem Trefflichen auch bedeutende Fehler nachzuweisen, so dass andere Glasmalereien dieser Periode, wie wir sie z. B. in Nürnberg, oder auch in Köln in der Peterskirche finden, ein grösseres malerisches Talent bekunden. Dagegen erblicken wir die schönste Blüthe und höchste Vollendung dieser bekanntlich seit noch nicht langer Zeit wieder aufgefundenen und wieder geübten Technik in den 5 Fenstern des südlichen Seitenschiffes, die in der königlichen Glasmalerei-Anstalt zu München verfertigt und vom König Ludwig dem Dom geschenkt wurden. Es ist ein zusammenhangender Cyklus von Darstellungen, der nach der Grundidee von *Heinrich Hess* die Gründung des Christenthums und der Kirche Christi umfasst. So

beginnt er im ersten (halben) Fenster mit Christi Vorgänger, Johannes dem Täufer, bringt uns dann im 2. Fenster die Geburt des Herrn als die Erfüllung der Verheissung, im 3. den Versöhnungstod am Kreuze als die Vollendung des göttlichen Erlösungswerkes, im 4. die Gründung der Kirche Christi durch die Ausgiessung des h. Geistes, und im 5. (halben) Fenster den Märtyrertod des h. Stephanus, als des ersten Blutzeugen der Kirche. Die Cartons zu den Scenen der 3 Mittelfenster rühren von *Jos. Fischer*, die zu den beiden Halbfenstern von *J. Hellweger*, die Ornamentik und farbige Ausführung von *Ainmüller* in München her. Diesen Fenstern der Südseite schliesst sich im südlichen Kreuzflügel das neue, gleich treffliche Görresfenster mit der Madonna nebst dem knieenden Görres, Karl d. Gr. und Bonifacius an.

Was Köln ausser dem Dome noch an gothischen Kirchen besitzt, ist begreiflicher Weise unbedeutend, weil ein so kolossaler Bau die ganze kirchliche Baulust und alle Baukräfte dritthalb Jahrhunderte lang in Anspruch nahm. Dahin gehört die frühgothische, äusserst einfache, aber in ihren Verhältnissen grosse

MINORITENKIRCHE,

die nur wegen ihres noch wohl erhaltenen Kreuzganges eine Erwähnung verdient, der in seinen Details für die Zierlichkeit der spätesten Gothik ein interessantes Beispiel abgibt. Ebenso führe ich die in der Krypta noch romanische, im Langhause durchweg gothische

SEVERINSKIRCHE

nicht etwa wegen eines sehr übermalten Wandgemäldes in der Sacristei (Christus am Kreuz, umgeben von 6 Heiligen) an, das unmöglich dem Meister Wilhelm zuzuschreiben ist, sondern wegen zwei ihrer Tafelbilder, die, neben dem Altare einander gegenüber hangend, jedes zwei grosse Heiligenfiguren darstellen. Der Meister derselben ist offenbar aus der Eyckschen Schule hervorgegangen, gehört der 2. Hälfte des 15. Jahrh. an und nähert sich dem oben erwähnten Meister der Lyversbergischen Passion, ist aber anmuthiger, zeigt ein feineres Naturgefühl und weiss die Gewänder trefflich zu behandeln. Endlich die spätgothische

PETERSKIRCHE,

in der wir ausser den Glasmalereien der Chorfenster (vom J. 1528 oder 30), die neben der gewöhnlichen, treuen Wiedergabe des Zeitkostüms mehr Geschmack in der Composition, als die gleichzeitigen des Domes, zeigen, noch das bekannte Altarblatt von *Rubens*, die Kreuzigung Petri, zu erwähnen haben. Es geniesst einer gewissen Berühmtheit, die wir ihm aber nur als die einer ästhetischen Verirrung zugestehen können. Petrus ist (wie auch auf einem Fenster des nördlichen Seitenschiffes im Dom) dargestellt, mit dem Kopf nach unten gekreuzigt, was schon an sich kein künstlerischer Vor-

wurf ist, hier aber mit einer gewissen derben Plumpheit und noch dazu mit Zeichnungsfehlern vorgetragen ist. Das Einzige, was Lob verdient, ist die echt Rubens'sche Naturwahrheit der Fleischtöne.

Was unter den nichtkirchlichen Bauten der Stadt auf den Namen eines Kunstwerks Anspruch machen, oder kunsthistorisch von bedeutenderem Interesse sein könnte, ist das Rathhaus, dessen Thurm, in den 3 unteren Geschossen viereckig, in den 2 oberen achteckig, uns ein Beispiel zierlicher Gothik aus den Jahren 1407—14 aufstellt, dessen übrige Theile aber, wie man auf den ersten Blick sieht, im Renaissancestil der 2. Hälfte des 16. Jahrh. ausgeführt sind. Besonders imposant ist der Vorbau an der Vorderseite mit seinen offnen, aus zwei Geschossen bestehenden Hallen, die durch Pfeilerarkaden gebildet werden, in denen vor den Pfeilern freie Säulen stehen, sodass das Gebälk über je zwei dieser Säulen mit vorspringt; darüber das kräftig bekrönende Dachgesims mit seiner Consolenreihe. Charakteristisch für jene Renaissancezeit ist auch der in der Mitte aufsteigende Erker.

Da noch wol einige Jahre bis zum Aufbau und zur inneren Vollendung des durch die Schenkungen des Herrn Richartz gestifteten, unter den Auspicien des Königes am 3. Oct. 1855 gegründeten neuen Museums (neben dem Kreuzgange der Minoritenkirche) verfliessen werden, so haben wir die Schätze der altdeutschen Malerei, an denen bekanntlich die

WALLRAFSCHE SAMMLUNG

so reich ist, einstweilen noch in den des Stifters, des Gegenstandes und der Stadt ganz unwürdigen Räumen zu suchen, können sie aber jetzt leichter auffinden, da manche auch aus dem Dunkel und dem Staube ihrer Kammern auf der vor einigen Jahren veranstalteten Ausstellung altdeutscher (und altitalienischer) Gemälde uns vor Augen gekommen. Wie reich die öffentlichen und Privatsammlungen Köln's an Bildern jener Zeit sind, zeigte der damalige Katalog derselben, der 500 Nummern, (kaum 20 Nichtdeutsche) enthielt, unter denen manche sehr willkürliche Namen prangten. Heben wir also aus den Gemälden des städtischen Museums in chronologischer Folge das Beste oder wenigstens das Bedeutsamste hervor.

Eine wahre Perle, und zwar eine der ältesten und echtesten, ist (im I. Zimmer) *) der kleine Flügelaltar in Temperafarben, der im Mittelbilde die Madonna mit dem Christkinde darstellt und die unzweifelhaftesten Merkmale der Hand des *Meister Wilhelm* an sich trägt, den man für den Begründer der bedeutendsten aller älteren deutschen Malerschulen, nämlich der kölnischen, ansieht.

*) Bis jetzt sind meines Wissens alle Bilder noch ohne Nummer; auch diese äussere Ordnung wird hoffentlich das neue Local und die neue Aufstellung zur Folge haben.

Von seinem Leben wissen wir Nichts, als dass er wahrscheinlich in der Nähe von Köln gebürtig war und etwa von 1370 an in Köln ansässig gewesen sein muss, und doch ist er es, von dem eine Chronik des Jahres 1380 sagt: „In dieser Zeit war ein Maler zu Cöln, der hiess Wilhelm. Der war der beste Maler in allen deutschen Landen, als er ward geachtet von den Meistern. Er malet einen jeglichen Menschen von aller Gestalt als hätte er gelebt.“ Unser Flügelaltar ist eins der wenigen ihm sicher zuzuschreibenden Bilder. Das Christkind greift liebkosend mit der Hand nach dem Kinn der Mutter, deren Kopf zu dem Lieblichsten gehört, was die alten Malerschulen hervorgebracht, aber zugleich auch an dem Mangel leidet, der fast allen Körpern jener Bilder eigen ist: an Unkenntniss des menschlichen Knochenbaues und der Körperverhältnisse. Daneben aber offenbart sich schon eine gründliche Kenntniss in der Behandlung der Farben, besonders in dem zarten Schmelz der Fleischtöne. Auf der Innenseite der Flügel des Altars befinden sich die hh. Barbara und Katharina mit ihren, dem Stil des 14. Jahrhunderts entsprechenden, schmächtigen Körpern. Geringer an Werth und wol nicht von unserem Meister ist die Aussenseite mit der Verspottung Christi. — Von einem seiner Schüler mag wol das Altarbild (ebenfalls im I. Zimmer) auf Goldgrund herrühren, das Christus am Kreuz, daneben rechts Maria und 4 Apostel, links 4 andere Apostel darstellt; es ist aber in der Zeichnung nachlässiger und in den Gewändern weniger geschickt ausgeführt. — Gewiss aus etwas späterer Zeit, doch aus der Schule desselben Meisters, ist auch ein figurenreiches Bild mit der Kreuzigung, auf dem wir bereits eine bedeutende Vorliebe zu den Trachten der damaligen Zeit bemerken.

Vielleicht das einzige, mit Sicherheit dem grossen Schüler Wilhelm's, dem *Meister Stephan*, zuzuschreibende Bild ist das aus dem Nachlass des Banquier Herwegh ins Museum gekommene, die kleine Madonna in der Rosenlaube mit dem unbekleideten Christkinde auf dem Schoosse (im II. Zimmer). Vor ihr eine blumige Wiese, rings herum eine Schaar holdseliger Engelein, die zum Lobe und Preise der Gebenedeieten musiciren und dem Kindlein Blumen und Früchte reichen. Andere lüften den Vorhang des goldnen Himmels, aus dem der ewige Vater mit dem neben ihm schwebenden h. Geiste herabschaut. Das ist ein Bild voll himmlischer Unschuld und Seligkeit, welches nicht allein die genannten Vorzüge des Meisters in sich vereint, sondern auch bereits mehr Kenntniss der Perspective zeigt, und doch wahrscheinlich früher als das Dombild entstanden. Mit grossem Unrecht wird dagegen von Manchen noch auf unseres Meisters Rechnung das jüngste Gericht

auf Goldgrund (im I. Zimmer) gesetzt, das Mittelbild eines Altarwerkes, dessen Flügel das Städelsche Institut in Frankfurt (140. 141) und die Pinakothek in München (Kab. Nr. 10. 14) aufbewahren, das aber statt der dem Meister Stephan eignen Zartheit und Innigkeit des Gefühls barocke Abenteuerlichkeiten und Wohlgefallen am Gräuelvollen und Widerlichen verräth. Aber einer der Schüler Stephan's ist gewiss der Urheber.

Bei Weitem die meisten Bilder gehören einer etwas späteren Zeit, nämlich der 2. Hälfte des 15. und den ersten Decennien des 16. Jahrh. an; darunter zunächst die, welche mehr oder weniger den Stil des oben genannten Meisters an sich tragen, den man früher Israel von Meckenem (der übrigens kein Maler, sondern nur Kupferstecher war), jetzt in Ermangelung eines Namens den *Meister der Lyversbergischen Passion* nennt. Wir werden ihn unten näher charakterisiren. Das Beste dieser Art und schon vollendeter in der ganzen Zeichnung ist das Mittelbild eines Altarwerkes (im II. Zimmer), das auf Goldgrund die Kreuzabnahme, aus dem J. 1480, darstellt. Der Heiland, vom Kreuze abgenommen, wird von Joseph von Arimathia und Nikodemus zum Grabe getragen. Vor dem Kreuz steht Johannes, der die hinsinkende Maria aufrecht hält; rechts Matthias, links Andreas und vor ihm der Donator. Die Gruppirung ist vortrefflich, die Gesichter ausdrucksvoll, und Alles bis aufs Kleinste mit grossem Fleisse ausgeführt, nur die Zeichnung der einzelnen Gestalten noch hart und streng. Viel schwächer und gewiss von anderer Hand sind die dem Werke später hinzugefügten Flügelbilder aus den Jahren 1499 und 1508. — In mancher Hinsicht, z. B. in der Zeichnung der Gewänder und ihrer Falten, sowie in der ganzen Farbengebung sehr verschieden von jenem Meister ist der Urheber eines grossen Flügelaltars mit der Darstellung der heiligen Familien, den Ernst Förster für den Lehrer und Vorgänger des Meisters hält, welcher den berühmten „Tod Mariä" in der Münchener Pinakothek (Kab. 69. 70. 71.) geschaffen hat. Wie er aber heisst, lässt sich wol nie ermitteln; jedenfalls zeigt das Werk, dessen Mittelbild die Mutter der Apostel mit ihren Kindern, Maria und Anna mit dem Jesuskinde, welches der h. Katharina den Verlobungsring ansteckt, ferner Barbara, Joseph, Joachim und zwei andere Männer enthält, eine vorgerücktere Zeit, die sich in den Motiven viel freier dem gewöhnlichen Leben anschloss, und in den Gewändern lange, steife Falten und eckige Brüche liebte. — Von eben jenem Münchener Bilde, dem Tode Mariä, besitzt das Kölner Museum eine Nachahmung mit der verdächtigen Jahreszahl 1515, in Composition und Färbung weniger gut, als das Original. Hieran schliesst sich der am Endpunct der kölnischen Schu-

len des Mittelalters stehende *Barthol. de Bruyn* mit seinem trefflichen Portrait des Bürgermeisters Arnold von Brauweiler, 1535 gemalt, ein Meisterstück in treuer Wiedergabe und scharfer Ausprägung des Charakters, sowie in Zartheit der Ausführung.

In diesen Bildern der niederrheinischen Schulen, von denen die genannten die vorzüglichsten sein mögen, besteht der Hauptreichthum des Kölner Museums, dem hierin unter allen deutschen Sammlungen nur die Pinakothek in München vermöge ihrer Boisseréeschen Schätze gleichkommt. Unter den Gemälden der süddeutschen Malerschulen des Mittelalters sind unbedenklich die Dürerschen Spielleute vom Jahre 1523 das wichtigste. Sie befinden sich auswendig auf dem Flügel eines Altarwerkes, dessen übrige Theile gleichfalls im Städelschen Institut (Nr. 114.) und in der Pinakothek (Nr. 123. 127.) zerstreut sind. Solche Gestalten, ein Pfeifenbläser und ein dem A. Dürer selber ähnlich sehender Trommelschläger in rothem Mantel, sind also hier an die Stelle der sonst musicirenden Engel getreten; so weit ist die realistische und naturalistische Richtung des 15. Jahrhunderts im Anfange des 16. bereits ausgeartet, dass sie so tief ins gewöhnliche Leben hinabsteigen durfte. Aber die Gestalten verbinden mit einer geistreichen Art und Weise des Vortrages eine bewunderungswürdige Leichtigkeit der Technik.

Die Producte der italienischen Schulen, sowie der Historien- und Kabinetmalerei des 17. Jahrhunderts, welche das Museum besitzt, kann ich um so eher übergehen, da wir sie in anderen Galerien in noch grösserer Auswahl und in vollendeteren Erscheinungen wiederfinden werden. Viel lieber wird der Beschauer noch vor zwei hervorragenden Werken der neueren Malerei verweilen, ich meine die trauernden Juden von *Bendemann* (IX. Zimmer) und den Klosterhof von *Lessing* (VIII. Zimmer). Jenes Bild, das erste grössere, mit dem der damals noch jugendliche, in der Düsseldorfer Schule gebildete Künstler auftrat, wurde bekanntlich mit dem grössten Enthusiasmus empfangen und durch Vervielfältigungen aller Art weit verbreitet. Die Familie der trauernden, gefangenen Juden erscheint hier nicht etwa als blosse „alttestamentliche Idylle,“ wie man sie hat bezeichnen wollen, sondern nach echt symbolischer Kunstform als Repräsentant des ganzen jüdischen Volkes, wie es geknechtet vom heidnischen Eroberer, fern von dem ihm durch Gott angewiesenen Lande in Verbannung und Gefangenschaft schmachtet. Diesem allgemeinen, tragisch-historischen Charakter gemäss ist das Ganze behandelt. In ganz anderer, weniger grossartiger, aber still elegischer Weise wirkt *Lessings* Klosterhof mit den schneebeladenen Tannen, dem eingefrornen Brunnen, dem dü-

stern Kreuzgange, der uns den Blick in eine erleuchtete Kapelle öffnet. Dort steht der Sarg einer entschlafenen Nonne, zu dem sich der Leichenzug der Nonnen und Geistlichen zur Feier des Todtenamtes bewegt. Das ist also ein Bild, welches nicht wie jenes in das Leben eines ganzen Volkes, sondern in das Leben und Sterben eines einzelnen Menschen und seines ganzen Standes hineinschauen lässt und in diesem Schauen der Phantasie ein weites Feld eröffnet. Von dieser Tiefe des Gedankens wird die Meisterschaft der Technik noch überboten. Eine bedeutende Erscheinung ist auch *Phil. Foltz*, des Sängers Fluch nach Uhland, wo der wild auffahrende König dem jugendlichen Sänger das Schwert in die Brust stösst und der alte Vater den Sinkenden auffängt. Ausserdem noch von dem Schlachtenmaler *Camphausen* der Prinz Eugen vor Belgrad, und von *van Eycken* eine herrliche Landschaft.

Unweit dieses Museums, gegenüber dem herrlichen Südportale des Domes, befindet sich das erst vor einigen Jahren gegründete

ERZBISCHOEFLICHE MUSEUM,

das seinem Zwecke der Erhaltung und Herstellung kirchlicher Alterthümer und Kunstwerke gemäss eine in 3 Säälen aufgestellte, bisweilen durch temporäre Ausstellungen ähnlicher Sammlungen vergrösserte Galerie von Gegenständen dieser Art besitzt. Ihr Hauptinteresse ist mehr ein antiquarisches und kirchliches, als ein wirklich künstlerisches. Der erste Saal enthält vorzugsweise die Gegenstände der Goldschmiedekunst aus dem 12.—16. Jahrh., als Kelche, Reliquienbehälter, Monstranzen, Rauchfässer, Kreuze u. s. w., ferner einige Werke der älteren kölnischen Malerschule und der Bildschnitzerei des 15. Jahrh. Im 2. Saale die Leistungen der neueren Sculptur mittelalterlichen Stils, als Oelgemälde, Glasmalereien, Kunstgewebe u. s. w. Der 3. Saal enthält mittelalterliche Gewebe und Stickereien zu Ornaten und Paramenten, zu denen auch der Kunstfleiss lebender Damen das Seinige beigetragen hat.

Wenn ich mich schon im städtischen Museum auf die hervorragendsten Erscheinungen der Malerei beschränkte, so thue ich dies noch weit mehr in den

PRIVATSAMMLUNGEN,

aus denen dem Zwecke dieses Handbuches gemäss nur das für die Entwicklung der Geschichte der Kunst als bedeutungsvoll Anerkannte hervorzuheben ist. Was im Uebrigen noch in den Wohnzimmern und Säälen der Privatpersonen an bedeutenden Kunstwerken verborgen sein mag, bleibt hier, wie in allen Städten, der Regel nach um so mehr ausgeschlossen, da nur selten ein günstiger Zufall es dem Reisenden vor die Augen führt.

Auch hier, wie im städtischen Museum, ist zunächst ein sicheres Werk des *Meister Wilhelm* zu nennen, das sich in der an Gemälden der Niederländer des 17. Jahrh.

besonders reichen, trefflich aufgestellten Sammlung des Herrn P. J. Weyer befindet. Es ist die h. Veronika mit dem Schweisstuche, auf Goldgrund mit Temperafarben, sehr ähnlich dem bekannten Veronikabilde in der Pinakothek (Kab. 13.), aber nicht nur wegen der bessern Erhaltung, sondern auch einzelner Schönheiten sowol im Kopf der Veronika, als in dem Christuskopf diesem anerkannten Werke desselben Meisters vorzuziehen. Nur die am Fusse des Münchener Bildes angebrachten Gruppen singender Engel fehlen hier.

Von einem seinem Lehrer ziemlich treu nachfolgenden Schüler Hubert's van Eyck, dem auch sonst bekannten *Peter Christophsen*, besitzt der Banquier Oppenheim ein durch seine Unterschrift beglaubigtes Bild vom Jahre 1449, das den h. Eligius als Goldschmied darstellt, wie er einem Brautpaar einen Ring verkauft, also eine Scene aus dem Leben eines Heiligen genreartig behandelt. Die Körperverhältnisse sind hier noch sehr gedrungen, aber die Färbung ist glänzend und nach Eyckscher Weise alles Nebenwerk sehr sauber behandelt.

Unstreitig das wichtigste Werk für die Geschichte der Kölnischen Malerschule des 15. Jahrhunderts ist die Passion aus der ehemaligen Lyversberg'schen Sammlung, jetzt im Besitz des Herrn Baumeister. Es sind 8 Tafeln, die die inneren Seiten zweier Altarflügel bildeten, und zwar, trotz landschaftlicher und architektonischer Hintergründe, auf Goldgrund. Die Art und Weise, wie die Passion Christi vom Abendmahl bis zur Auferstehung hier dargestellt ist, bekundet den Meister als einen Schüler Memling's, aber ohne grosse Phantasie und ohne Zartheit der Empfindung. Die Zeichnung seiner meist ausdruckslosen Gestalten ist selten schön, ihre Bewegungen sind eckig, die Hände mager, das Kostüm das der damaligen Zeit, die Gewänder in Faltenwurf mit scharfen, ecki- Brüchen, und das Colorit äusserst kräftig mit Vorliebe für gelbgrüne Bäume und hellblaue Berge. Dass dieser Meister, den man früher fälschlich Israel von Meckenem nannte, nicht allein selbst Vieles geschaffen, sondern auch viele in seiner Weise arbeitende Schüler gehabt haben muss, erhellt am deutlichsten aus den hiesigen Sammlungen, unter denen die des Herrn von Geyer (jetzt in Unkel a./R.) nach der Passion wol das bedeutendste Werk besitzt, nämlich ein grosses Altarbild mit Christus am Kreuz zwischen den beiden Schächern auf dem Mittelbilde, der Verklärung und der Auferstehung auf den Flügeln. Eben diese Sammlung enthält in dem s. g. Kreuzigungsaltar auf Goldgrund das Werk eines ganz eigenthümlichen Meisters, gewiss desselben, von dem die drei Bilder in der Pinakothek (Kab. 38. 39. 40), und der sogenannte Thomasaltar in der Sammlung des Hrn. Haan in Köln

herrühren. Er hat zwar in seiner Manier — denn Manier ist es bei ihm — manche Aehnlichkeit mit Lucas von Leyden (heisst daher auch wol Pseudo-Lucas von Leyden); denn er ist unbeholfen und steif, ohne grosses Gefühl für Schönheit, aber affectirter und voller von Widersprüchen, doch bei Alledem geschickt in Zusammenstellung und Auftragung, was besonders aus jenem Hauptbilde, dem Bartholomäus in München, hervorgeht. Ungleich erquicklicher ist es, den oben erwähnten Meister vom *Tode Mariä* hier in einigen Privatsammlungen Köln's wiederzufinden, z. B. in dem merkwürdigen Gemälde der heil. Nacht, mit der Jahreszahl 1516, in der Sammlung des Hrn. Zanoli, wo das Licht vom Kinde ausgeht und auf eine sehr geschickte Weise die umgebenden Personen beleuchtet; sowie in dem offenbar von derselben Hand herrührenden Hausaltar mit der Jahreszahl 1515 bei Hrn. Merlo, das die Krönung der Maria, und auf den Flügeln den h. Ivo und die h. Anna darstellt. Endlich ist nicht ohne Interesse für die Kenntniss derjenigen niederländischen Malerei, die am Schlusse des Mittelalters italienische Elemente in sich aufnimmt, eine Kreuzigung von *Jan Schorel*, bezeichnet „Schorle 1530" in der Sammlung des Hrn. Bourel. Man sieht, dass der Künstler in Rom gewesen und viel von Raphael und Giulio Romano angenommen hat, dass es ihm selber aber an Leben und Phantasie fehlt. Die Sammlung des Hrn. Engels enthält ausser einem trefflichen Portrait von *Jan van Eyck*, das in der Malerei die entschiedenste Aehnlichkeit mit dem Portrait des Stifters vom Genter Altarbilde (im Belved. zu Wien) hat, einige ausgezeichnete Bilder von *de Keyser* und *Wappers*, auch des genialen, humoristischen *Adolf Schrödter's* Don Quixote unter den Ziegenhirten.

Ein Abstecher nach Altenberg.

Ehe wir von Köln scheiden, um das liebliche Rheinthal hinaufzufahren, lade ich, wenn auch nicht alle Reisende, doch wenigstens alle Leser zu einem Ausfluge nach der ehemaligen Cisterzienserabtei Altenberg ein, die etwa 4 Stunden entfernt unweit der Landstrasse nach Lennep in dem grünen Dhünnthale liegt und für die Kunst deshalb so interessant ist, weil sie als eine der Mutter sehr ähnliche Tochter der Kölner Kathedrale und als ein Musterbild edler, unvermischter Gothik in den Rheinlanden dasteht, dessen Anblick jetzt, nach der 1847 erfolgten glücklichen Restauration, eine wahre Freude gewährt. Die grösste Aehnlichkeit dieser offenbar nach dem Grundplane des Kölner Domes 1255 gegründeten Kirche besteht bei einem dreischiffigen Langhause in dem gleich-

falls dreischiffigen Querbau und in dem ganz ähnlich mit einem Kranz von 7 Kapellen umgebenen Chor; eine Unähnlichkeit aber besteht darin, dass hier die Gliederungen fast durchweg anders profilirt und die ganzen Verhältnisse ein entschiedeneres Streben nach oben zeigen, da die Breite der Kirche (mit dem Querbau) von 130 F. nur etwa die Hälfte der Gesammtlänge beträgt, die sehr schmalen Seitenschiffe dem Mittelschiff an Höhe bedeutend untergeordnet, und die Spitzbogen sehr häufig überhöht sind. Mit diesem Streben nach oben verbindet die Kirche durchweg den Charakter grosser Einfachheit, sowol in der schlichten Säulenform der Pfeiler und ihrer Kapitäle, als auch besonders in den Fenstern des Chores. Ueberhaupt scheint der Chor mit seinen Strebebogen, wie beim Dom in Köln, zuerst erbaut zu sein; denn die westlichen Theile zeigen einen etwas späteren, aber immer noch edel gothischen Stil. Nur das grosse Fenster im Giebel des nördlichen Kreuzflügels und das noch grössere an der Westfaçade sind erst im 15. Jahrh. eingesetzt, worauf sowol die Form ihrer Sprossen, als auch die Malereien im letztgenannten Fenster schliessen lassen. Diese bestehen zunächst oben aus den Gestalten der vier grossen Kirchenlehrer, Gregor, Hieronymus, Ambrosius und Augustinus, darunter acht musicirende Engel; dann folgt eine reiche Tabernakel-Architektur, unter der sich zwei Reihen von Heiligen befinden.

II.

Von Köln über Coblenz nach Trier.

Wer sich auf der Eisenbahn der Alma Rhenana nähert, sieht links, vor der Einfahrt in den Bahnhof am Südwestende der Stadt, das schönste Denkmal romanischer Architektur am Niederrhein, das Münster in

Bonn,

das grade hier an seiner malerischen, mit drei Thürmen prangenden Ostseite dem Ankommenden einen in mancher Beziehung neuen Anblick beut. Dies Neue besteht weniger in dem langgestreckten Chore und in der sich ihm östlich anlehnenden halbrunden Absis, die unter dem Dachgesims wieder die bekannte rheinische Arkadengalerie hat, als in den beiden sich neben der Absis erhebenden viereckigen Glockenthürmen, die sich nach oben konisch ein wenig verjüngen, und in dem fünfeckigen Schluss des weit vortretenden Querschiffs, der uns an die Rundungen im Grundrisse von Maria auf dem Capitol erinnert. Ueber der Vierung ein auffallend hoher,

achteckiger, in eine achtseitige Pyramide auslaufender Thurm. Unbedeutender im Aeusseren ist das dem Querschiff sich anschliessende dreischiffige Langhaus mit seinem viereckigen westlichen Vorbau, der auf beiden Seiten ein rundes Treppenthürmchen und im Innern eine zweite Absis hat. An der Südseite des Langhauses betreten wir einen ziemlich grossen Kreuzgang und an der südlichen Chormauer die grosse 100 F. lange Krypta.

Schon am Aeusseren des Gebäudes zeigen sich verschiedene, im Einzelnen schwer zu ermittelnde Bauzeiten. So Viel möchte wol gewiss sein, dass der westliche Theil der Krypta mit dem darüber befindlichen Chore bis hinauf zu den kleinen Fenstern aus der Frühzeit der romanischen Kunst, nämlich aus dem 11. Jahrh. stammt, was man auch am Baumaterial erkennen kann, das an der Südseite aus einem Wechsel von Trassquadern und gebrannten Ziegeln besteht, eine Erinnerung an römische Technik, die sich an mehreren der ältesten Bauten des Rheinlandes findet. Derselben Zeit gehört vermuthlich auch der westliche Vorbau mit seinen runden Thürmen an; dagegen ist der östlichste Theil der Kirche, d. h. die Absis mit ihren zwei Thürmen und dem darunter liegenden Theile der Krypta, sowie der ganze Kreuzgang unter dem Propst Gerhard von Are um die Mitte des 12. Jahrh. erbaut worden, als der romanische Baustil sich noch in reinen Formen bewegte. Dann erst folgen im Anfang des 13. Jahrhunderts das Querschiff mit seinem vieleckigen Schlusse und seinem hohen Thurme, und das ganze Langhaus, denn hier verräth der eingetretene Spitzbogen den Anbruch des neuen Baustils.

Betreten wir durch den modern gothischen, nördlichen Eingang das Innere, so zeigen sich die edelsten Verhältnisse in dem hohen Mittelschiff zu den niedrigen Seitenschiffen, die von jenem durch rundbogige Arkaden getrennt werden. Die Pfeiler derselben sind mit Halbsäulen besetzt, welche oben als Rippen des Spitzbogengewölbes dienen. Ueber diesen Arkaden eine zierliche Bogengalerie.

Unter den im Ganzen unbedeutenden plastischen Werken, die das Innere enthält, ist die grosse kniende Bronzestatue der h. Helena, welche an dieser Stelle zuerst eine Kirche gestiftet haben soll, wenigstens das imponirendste, zugleich aber auch insofern das lehrreichste, als es in dem gezwungenen Ausdruck des Gesichtes, in der ganzen manierirten Haltung des Körpers und den eckigen Falten des Gewandes den Verfall der Plastik im vorigen Jahrh. zeigt.

Vergleichen wir hiermit das uns beim Ausgange aus dem Münster vor die Augen tretende Standbild Beethoven's (aus dem J. 1845) von *Hähnel* in Dresden modellirt, von *Burgschmiet* in Nürnberg ge-

gossen, so können wir es in gewisser Beziehung das Gegentheil jener Helena nennen. Die geistige Auffassung des tonkünstlerischen Lebens ist dem Künstler wohl gelungen; denn Beethoven steht da, als ein Mann von hohen, kräftigen Gedanken erfüllt, ein Papier in der Linken, die Feder in der Rechten, aber das Geistige ist nicht genug in die Modellirung eingedrungen; sie leidet an einer zu grossen Derbheit der Formen, die sich selbst in den Reliefs des Postamentes zu der Rauch'schen Zartheit nicht zu gestalten vermögen, wie wir sie auf dem Friedhof in dem Grabmal Niebuhr's sehen. Dort sind die Hautreliefbilder des grossen Historikers und seiner Gattin mit dem Medaillon Christi darüber, eine Arbeit von *Rauch;* aber hier im Tode erscheint nicht etwa der grosse Forscher, sondern nur der edle Mensch, der liebevolle Gatte. Nicht weit davon steht die 1847 errichtete, kleine Copie der ehemaligen Deutschherrenkapelle in Ramersdorf, mit Beibehaltung ihrer alten Säulen und Consolen, ein gewölbtes, spätromanisches Kirchlein mit drei gleich hohen Schiffen, die jedes im Osten mit einer Absis schliessen, so dass die mittlere Hauptabsis, im Innern rund, im Aeusseren vieleckig, weiter heraustritt als die beiden anderen.

Was Bonn ausser dem Münster noch an kirchlichen Gebäuden besitzt, ist, wie die gothische Minoritenkirche, künstlerisch unbedeutender, oder verbindet, wie etwa die Façade der im Anfang des vorigen Jahrh. erbauten Jesuitenkirche, mit einem schlecht verstandenen Gothisch einen barocken Geschmack. Wir begeben uns daher mit Uebergehung der Alterthümer und der Sammlung von Gypsabgüssen im akademischen Kunstmuseum, die eine der reichsten Deutschlands ist, zu dem grossen malerischen Schmucke der Aula des Universitätsgebäudes, den Fresken der vier Facultäten, von *Götzenberger* aus Mannheim, *Karl Heinr. Hermann* aus Dresden und *Ernst Förster*, dem bekannten Kunstforscher in München. Ein grosser Theil ihres künstlerischen Werthes erklärt sich aus ihrer Entstehungszeit in den Jahren 1824—35, als die erneuerte Anwendung der Freskomalerei noch wenige Erfahrungen gemacht hatte.*) Die Theologie, das einzige Bild, an dem Hermann und Förster, ja sogar in einer Gestalt *Kaulbach* mitgewirkt haben, ist als Composition ein treffliches, wohlgeordnetes Ganzes, in welchem sich die verschiedenen Richtungen und Zeiten aufs Klarste gruppiren, und die Charaktere meistens scharf und treffend ausgeprägt sind; diese Hauptcharaktere sind in der Mitte die Apostel, links der Repräsentant der römischen Hierarchie Gregor VII., rechts die Reformatoren.

*) Auch die Fresken in den Arkaden des Hofgartens zu München fallen in die Jahre 1827—29.

Aber das Colorit lässt in der Zusammenstellung und Harmonie der allzu trocknen Farben Viel zu wünschen. In letzterer Beziehung ist die Philosophie, welche, wie die vierte Facultät der Universitäten, eine olla potrida des menschlichen Wissens ist und die Koryphäen der Poesie, Geschichtschreibung, Redekunst, Philosophie, bildenden Kunst und Mathematik in sich begreift, der Theologie vorzuziehen und steht ihr an Klarheit der Composition und an wohlgelungener Anordnung mindestens gleich. Ein ähnliches Urtheil müssen wir über die weniger figurenreiche Jurisprudenz fällen, die, wie die beiden vorhergehenden, ihre Gruppen nicht chronologisch geordnet, aber Romanisten und Germanisten räumlich geschieden hat. Weniger dagegen möchte im Allgemeinen auch in der Composition die Medicin ansprechen, zu der jedoch hier, nicht wie in den Lectionskatalogen, auch die Naturwissenschaften gezogen sind, was nicht blos aus inneren Gründen angemessener ist, sondern auch, weil sich hier, im Vergleich mit der Theologie und Philosophie, leicht ein Mangel an geeigneten medicinischen Persönlichkeiten gezeigt hätte. Zur Zeit der Entstehung dieser Bilder konnte Bonn allerdings darauf stolz sein, aber jetzt nicht mehr.

Ein Ausflug nach Schwarzrheindorf und Heisterbach.

Den Weg nach dem romantischen Heisterbach, das von der Musenstadt aus noch mehr die Freunde der Natur, als die der Kunst zu besuchen pflegen, schlagen wir am rechten Rheinufer ein. Bevor wir aber von Beuel aus stromaufwärts wandern, wenden wir uns nordöstlich dem in der Nähe winkenden Thurme von

Schwarzrheindorf

zu, um diesen, wenn auch nicht als hohes Kunstwerk, doch durch seine Einrichtung als Doppelkirche interessanten Bau romanischen Stils zu betrachten. Der Fussboden des oberen Stockwerkes, welches für die Nonnen bestimmt war, erstreckt sich nämlich über den ganzen oberen Raum und war ursprünglich nur durch eine achteckige, jetzt zugemauerte Oeffnung im Mittelfelde mit dem unteren, für das Volk bestimmten Raume verbunden. Beide Stockwerke sind gewölbt und bilden in ihrer ersten Anlage vom Jahre 1151 ein griechisches Kreuz mit 4 gleichen Schenkeln, von denen der östliche mit einer runden Absis schliesst. Sechs Jahre später wurden dem westlichen Schenkel im Innern noch zwei Gewölbefelder hinzugefügt, wie man noch deutlich aus den zwei dort stehenden Säulen sieht. Dadurch bekam also die Kirche ein förmliches, einschiffiges Langhaus. Auswendig läuft um den Fuss der

Oberkirche als Krönung des Unterbaues, ein Umgang mit einer reichen Arkadengalerie, deren kleine Säulen sehr hübsche und sehr verschiedenartig gebildete Capitäle und mancherlei Eckblätter an der Basis haben, ja sogar statt derselben bisweilen einen kleinen Löwen, der die Basis umfasst. Dieser Arkadenkranz ist auch nach der Erweiterung der Kirche südlich und westlich fortgesetzt, während er an der Nordseite des Langhauses fehlt. Ueber dem Mittelraum des ursprünglichen Baues (also über der Vierung) erhebt sich der Thurm. Das Innere sowol der Oberkirche, welches noch gegenwärtig zum Gottesdienst benutzt wird, als das der Unterkirche ist höchst einfach und schmucklos; doch haben sich in letzterem Reste von Wandmalereien in den Nischen und an den Gewölben vorgefunden, die, wie der aus ihnen redende kindliche Standpunct verräth, vermuthlich noch aus dem Ende des 12. Jahrhunderts stammen.

Von Beuel aus ziehen wir längs des Stromes aufwärts bis Dollendorf, von wo ein angenehmer Weg gar bald in das stille Thal des Siebengebirges führt, in welchem auf grüner Aue die malerischen Ruinen der alten, von 1202—1233 gebauten Kirche der Abtei

Heisterbach

prangen, deren noch bis zum J. 1810 vollständig vorhandene, aus älteren Zeichnungen bekannte Gebäude auf den Abbruch verkauft wurden. So gross war der Vandalismus selbst in Deutschland noch zu Anfang unsres Jahrhunderts! Glücklicherweise hielt man es nicht der Mühe werth, das mühsame Zerstörungswerk zu vollenden, ein Umstand, dem wir das Bestehen des Vorhandenen verdanken. Es ist der ganze Bau der runden Chorabsis, die in dieser Weise viel Aehnlichkeit hat mit dem Chorschluss von Maria auf dem Capitol, aber dabei die spätromanischen mit dem Spitzbogen schon vermischten Bauformen befolgt. Ein doppelter Kranz von je 6 zierlichen, durch Spitzbogen verbundenen Säulen bildete also den eigentlichen inneren Chorschluss. Die 6 vorderen Säulen stehen auf einer Brüstungsmauer, die hinteren auf 6 anderen Säulen von der Höhe dieser Mauer. Darüber wiederum ein Halbkreis von 6 Säulen, die durch überhöhte Rundbogen mit einander verbunden sind. Um diesen Chorschluss läuft, wie wir sehen, ein runder, niedriger Umgang, der 7 tiefe Nischen in der Umfassungsmauer und auswendig darüber eben so viele schräge Strebemauern nach dem Oberbau jenes Chorschlusses hat, als Widerlager des ehemaligen oberen Gewölbes. Dass die ganze Kirche nicht geringe Dimensionen hatte, sehen wir zunächst am Durchmesser des äusseren Chorumganges, der gleich ist der Breite der Kirche, nämlich 74 F. Wir wissen ausserdem, dass sie 257 F. lang war und ein

Querschiff von 132 F. Länge hatte, das also bedeutend vorsprang und in seiner Breite der des Langhauses gleich war. Auch im Uebrigen hatte sie manche Eigenthümlichkeiten z. B. in der Mitte des Langhauses ein zweites, nicht vorspringendes Querschiff, war aber als Kirche der Cisterzienser nur mit einem kleinen hölzernen Glockenthurm über der Vierung versehen.

Mögen wir von Heisterbach aus uns dem nahen Königswinter zuwenden, oder nach Bonn zurückkehren, jedenfalls entgeht uns auf der Rhein- wie auf der Eisenbahnfahrt das vor Godesberg an der Landstrasse stehende thurmähnliche Hochkreuz, eine Betsäule im edel gothischen Stil, vom Jahre 1333. Doch finden wir schon in Remagen eine angenehme Veranlassung, einen Ruhepunkt zu machen und die Schönheiten der Natur wie der Kunst, theils auf den Höhen, theils auf einer Uferwanderung zu überschauen. Ein solcher Höhepunkt vor diesem Städtchen ist der

Apollinarisberg

mit seiner zierlichen Kirche (vom J. 1839), die der Freiherr von Fürstenberg durch Meister *Zwirner* in gothischem Stil so aufführen liess, dass im Innern grosse Mauerflächen mit Fresken bemalt werden konnten. Es ist ein Bau im griechischen Kreuz mit Einzelheiten des Kölner Domstils, 2 schlanken, achteckigen Thürmen an den Ecken des mit einer halbkreisrunden Absis schliessenden Chors und 2 stärkeren, viereckigen Thürmen an der Westseite, alle 4 mit durchbrochenem Helm. Den plastischen Schmuck der Westfaçade bilden die Statuen des h. Apollinaris, und neben dem Portale der h. Franziscus und die h. Paula.

Den Hauptschmuck des Innern dieser in ihrem Grundrisse wie in ihrem Aufbau manche Widersprüche offenbarenden Kirche bilden bekanntlich die erst vor wenigen Jahren vollendeten Fresken von *Deger*, *Andreas* und *Karl Müller* und *Ittenbach*, deren Hauptinhalt, wie er sich dem aufmerksamen Beschauer leicht herausstellt, in drei Hauptcyklen zerfällt, denen sich eine Reihe von Scenen und allegorischen Gestalten anschliesst, die damit in Zusammenhang stehen. Den ersten, an allen Südwänden des Gebäudes dargestellten Cyklus bilden die Scenen aus dem Leben der Maria, von der Begegnung ihrer Eltern Joachim und Anna an bis zu ihrer Grablegung und ihrer Krönung; den zweiten (an allen Nordwänden) das Leben Jesu von der Geburt bis zu seinem Erscheinen vor Maria Magdalena nach der Auferstehung; den dritten (an den West- und Ostwänden des Querschiffs) die Darstellungen aus dem Leben des h. Apollinaris, der nach der Legende Bischof von Ravenna war, viele Wunder verrichtete

und den Märtyrertod starb. Dazu kommt in der Chornische Christus als Weltrichter, neben ihm Maria als Himmelskönigin und Johannes der Täufer, von *Deger*. Es ist nicht zu leugnen, dass die Arbeiten *Deger's*, nämlich die Hauptscenen aus dem Leben Jesu, grade die vorzüglichsten sind und uns die ganze liebenswürdige, ächt katholisch-christliche Frömmigkeit des Künstlers offenbaren, der während seines Aufenthalts in Rom ins Verständniss des vorraphaelschen Stils der Italiener und namentlich des Giotto und der Meister von Siena tief eingedrungen ist und ihn mit feinerem, richtigerem Formensinn verbunden hat. Trefflich aufgefasst ist besonders die Scene der Anbetung der Hirten und die der Auferstehung; noch voller aber und in den Hauptfiguren noch charakteristischer ist das grosse figurenreiche Bild der Kreuzigung, das an Effect meines Erachtens alle anderen übertrifft. Als nicht minder gelungen ist die Himmelskönigin zu bezeichnen. Von dem älteren der Brüder, *Andreas Müller*, rühren die noch mehr an den Stil der älteren Italiener erinnernden Scenen aus dem Leben des h. Apollinaris und dem der Schutzheiligen der Familie Fürstenberg Stammheim, sowie einige einzelne Gestalten her; von dem jüngeren Bruder *Karl*, der an schöpferischem Talent den älteren vielleicht übertrifft, sind die meisten Bilder aus dem Leben der Maria gemalt, die zwar weniger grossartig wirken, als die des Lebens Jesu, aber im Allgemeinen eine grosse Sinnigkeit und Wahrheit des Gedankens bekunden. Jedenfalls scheint es uns, als wenn *Ittenbach*, der auch an der Erfindung und Composition des Ganzen vielleicht den geringsten Antheil hat, weniger geistvolle als stilgetreue Bilder geliefert hat.

Ein halbes Stündchen oberhalb Remagen zeigt sich uns südlich vor der weiten Oeffnung des Ahrthales das Städtchen

Sinzig.

Beide bilden mit dem ihnen gegenüberliegenden Linz ein Dreieck, dessen östliche Spitze (Linz) wir um so eher unbesichtigt lassen können, weil die dort zu suchende, uns bereits bekannte Malerhand auch in einem grossen Bilde der Kirche zu Sinzig zu erkennen ist. Ich meine den *Meister der Lyversbergischen Passion*, von dem sich hier ein neuerdings restaurirtes Altarwerk mit zwei Flügeln vorfindet: im Mittelbilde Christus am Kreuz zwischen den Schächern, mit vielen Nebenfiguren, auf den Flügeln die Himmelfahrt, und der Tod Mariä, ein Bild, das schon mehr Charakteristik und feineres Gefühl verräth, als jene Passion in Köln, hierin aber von dem Altarbilde in der Kirche zu L i n z noch übertroffen wird. Letzteres, wol noch grösser als das Sinziger, hat auf der ganzen Innenseite Goldgrund und trägt auf dem einen Flügel die Jahreszahl 1463.

Grösseres Interesse, als durch jenes Werk der Malerei, gewährt uns die Kirche zu Sinzig selbst, als ein zierliches Beispiel jener spätromanischen Architektur, die in der ersten Hälfte des 13. Jahrh. hier den Rundbogen bereits mit dem Spitzbogen verband. Denn rundbogig sind im Innern die Hauptarkaden, die der Emporen über den Seitenschiffen und fast alle Fenster; spitzbogig die Arkaden der Galerien im Querschiff und im Chor, und die Quergurten des Mittelschiffs. Die Vierung trägt ein Kuppelgewölbe und darüber einen achteckigen Thurm von hübschen Verhältnissen. Im Aeusseren fehlt dem reichen architektonischen Schmuck der Ostseite auch die Arkadengalerie nicht.

Kurz vor dem Eintritt ins Brohlthal erhebt sich das von *Lassaulx* im Rundbogenstil 1832 neu erbaute Schloss Rheineck, in welchem der Eigenthümer, Hr. von Bethmann-Hollweg, eine Kapelle von *Steinle* mit Freskomalereien hat schmücken lassen, die zu dem Besten gehören, was die religiöse Historienmalerei in dieser Technik geschaffen hat. Steinle mag, wie man behauptet, in seinen früheren Bildern, besonders den kurz nach seinem Aufenthalte in Rom entstandenen, viel Verwandtschaft mit Overbeck haben, aber er ist im Allgemeinen weniger streng in der Zeichnung und zeigt das Christenthum in seinen neutestamentlichen Darstellungen von einer heitereren, idealeren Seite. Den Inhalt der Fresken bildet der Kern der Bergpredigt, die acht Seligpreisungen, so dass für jede derselben ein concretes Beispiel aus den Persönlichkeiten des A. oder N. T. gewählt ist; am auffallendsten ist darunter für die Seligpreisung der Gerechten die Wahl des Moses, der in gerechtem Zorn über die Abgötterei des Volkes die Gesetzestafeln zerschmettert. Dazu als einleitendes Bild: der die Bergpredigt haltende Christus, und als Schluss: die zur Seligkeit Eingegangenen. Ausserdem in der Capelle ein Marmorcrucifix von *Achtermann* und in einem Saale das treffliche Bild von *Begas* (aus dem J. 1836) Heinrich IV. in Canossa, von mehr lyrischem als historischem Charakter und von wunderbarer Anmuth.

Ueberraschend ist der Anblick von der Höhe bei Wassenach herab auf die vor uns liegende glatte Fläche des nur in der Sage von dem versunkenen Schlosse noch unergründlichen Laacher Sees, der von bewaldeten Hügeln umgeben in stiller Abgeschiedenheit liegt, nur geschmückt an seinem südwestlichen Ende mit der imposanten, thurmreichen Kirche der ehemaligen

Benediktinerabtei Laach.

Es ist das für die Kenntniss der romanischen Architektur wichtigste und zugleich schönste Denkmal der Rheinlande, dessen Bau (von 1093—1156) nach vollkommen einheitlichem Plane durch-

geführt ist. Was im Aeussern vorzugsweise den Blick auf sich zieht, ist die östliche Hälfte mit dem stark vorspringenden Querschiff, das im Osten zwei Absiden hat und in der Mitte einen starken achteckigen Thurm trägt; mit dem Chor und seiner runden Absis, und den in den Winkeln von Chor und Querschiff aufsteigenden viereckigen Thürmen; sodann die im Verhältniss zum Mittelschiff niedrigen Seitenschiffe mit ihren langen, schmalen Fenstern; endlich im Westen der querschiffartige Vorbau mit seinem dicken viereckigen Thurm und den beiden runden Flügelthürmen. Dieser Vorbau zeigt uns in etwas ungewöhnlicher, aber doch nicht beispielloser Art ebenfalls eine Absis, die wahrscheinlich zur Grabkapelle des Stifters, Heinrichs II., Pfalzgrafen bei Rhein, bestimmt war. Sehr selten dagegen möchte es sich finden, dass, wie es hier der Fall ist, der Westseite sich ein Kreuzgang anschliesst, da ein solcher sonst einer der Langseiten des Kirchenschiffs angebaut zu sein pflegt. Es ist der einzige Bautheil, der, wie seine reichere Decoration zeigt, später hinzugefügt wurde, und uns in dieser seiner Lage an die Vorhöfe der heidnischen Basiliken erinnert. Hier an der Westseite dieses Kreuzganges war auch gewiss schon in alter Zeit der Haupteingang, wie wir aus dem reichgeschmückten Portale sehen, das von innen wie von aussen abgeschrägte Seitenwände hat, in deren Abstufungen Säulen stehen. Ueber diesen Säulen statt einzelner Capitäle ein fortlaufender Fries und über dessen Deckplatte die reich verzierten Stäbe, welche den rundbogigen Portalschluss bilden. Und alle diese Zierrathe setzen sich noch in dem oberen Bogenfries und dem Hauptgesimse fort. Vom Vorhofe aus gehen wir durch einen der westlichen, in ähnlicher Weise geschmückten Eingänge in das Innere der Kirche. Hier ist im Gegensatz zu dem schmuckvollen Aeusseren Alles höchst einfach: Pfeiler trennen das Mittelschiff von den halb so breiten und halb so hohen Seitenschiffen, alle drei mit schlichten, rippenlosen Kreuzgewölben bedeckt, die durch breite Quergurten von einander geschieden sind. Aber sonderbarer Weise sind die Zwischenräume der Pfeiler nicht gleich, sondern nehmen von Ost nach West ab, wie sich überhaupt im Innern an den Ornamenten ein Fortschritt von Ost nach West bemerken lässt. Unter dem Chor eine kleine Krypta, deren Gewölbe von sechs Säulen getragen wird.

Ueber Niedermendig und seine sehenswerthen Steinbrüche begeben wir uns auf die Landstrasse rheinwärts nach Andernach, das durch seine zum Theil in die Römerzeit hinaufreichenden Mauern und Thore nicht ohne Interesse und Reiz ist, an eigentlichen Kunstwerken aber ausser der spätromanischen Pfarrkirche, die in ihrem Uebergangsstile mit

den Emporen über den ganzen Seitenschiffen, mit vier Thürmen, von denen der nordöstliche von einem älteren Bau des 11. Jahrhunderts herrührt, und einem durch gute Sculpturen und andere Ornamente verzierten Südportale versehen ist, nichts Namhaftes aufzuweisen hat.

Coblenz.

Es mag wenig grössere Städte am Rhein geben, in denen der Reisende, wenn er nicht seines Faches ein Kunstforscher ist, den Denkmalen alter und neuer Kunst weniger nachzugehen pflegt, als Coblenz; und mit Recht, sobald er sich nur um Werke ersten Ranges und hoher Berühmtheit kümmert. Dergleichen hat Coblenz freilich nicht aufzuweisen; aber an solchen Werken, die vom Standpunct der Kunstgeschichte aus, oder auch in den untergeordneten Zweigen der Plastik und Malerei dem Forscher interessant sind, uns aber nur in ihren bedeutenderen Erscheinungen beschäftigen können, ist kein Mangel. Unter den Kirchen ist jedenfalls die des h. Castor nicht allein durch ihre Lage an der Spitze der Moselmündung und durch ihre stattlichen Thürme die imponirendste, sondern auch durch Vertretung aller drei Künste die wichtigste. Ihr Hauptbau, der 1208 geweiht wurde, ist spätromanischen Stils, aber in so schönen Verhältnissen, dass besonders das Innere den Blick völlig befriedigt. Die Arkadenpfeiler sind bereits auf allen vier Seiten mit Halbsäulen besetzt, die Ornamente der Capitäle zeigen in ihrer reichen Ausbildung ebenso sehr eine Hinneigung zur Gothik, wie die Fenster des Langhauses und des Querschiffes und die vier grossen Spitzbogen, welche die Vierung einschliessen. Nur das ursprünglich gewiss flach gedeckte Mittelschiff hat Gewölbe, deren netzförmige Rippen die Gothik des spätesten Mittelalters anzeigen. Den Hauptschmuck des Aeusseren bilden weniger die zwei Thürme neben dem Chor, als die beiden grösseren der Westseite, die in Pilastern, Gesimsen und Fenstern dem romanischen Stil noch treu bleiben.

Vielleicht bedeutender noch als durch diese Architektur ist die Castorkirche durch mehrere Werke der Sculptur und Malerei, unter denen ich zunächst das Grabdenkmal des (1388 gestorbenen) Erzbischofs Kuno von Falkenstein nenne, dessen überlebensgrosse Gestalt in kräftig ausgedrückten Zügen auf dem Sarkophage ruht. Eben in der Nische, worin dieser Sarkophag steht, ist auch ein restaurirtes Wandgemälde auf Goldgrund, das Christus am Kreuze, am Fusse denselben Erzbischof kniend, und daneben Petrus, Maria, Johannes und Castor stehend darstellt; ein Werk, dem es doch eigentlich zu sehr an dem zarten Gefühl des Meister Wilhelm fehlt, als dass man es ihm mit Sicherheit zuschreiben könnte. Aber gewiss

stammt es aus der Zeit desselben. Ausserdem besitzt die Kirche noch eine ziemlich reiche Anzahl plastischer Werke und Malereien, unter letzteren einige nicht unbedeutende aus der neueren Zeit, z. B. 2 Freskobilder von *Settegast* aus den Jahren 1849 und 52.

Statt der übrigen, künstlerisch unwichtigeren, mittelalterlichen Kirchen erwähnen wir noch die von 1609—17 erbaute Jesuitenkirche, die zwar in ihrem Grundplane noch ganz die romanischen Formen befolgt, aber im Innern statt mit Kreuzgewölben mit Tonnengewölben bedeckt ist. Daneben zeigt sie viele ungehörige Nachahmungen des Gothischen und ein brillantes Portal, das korinthische und gothische Reminiscenzen aufs Geschmackloseste mit einander verbindet.

Ausser einem grossen, trefflichen Altarblatt von *Wilh. Schadow*, Maria als Himmelskönigin, in der Kapelle des Bürgerhospitals, besitzt Coblenz auch bereits wenigstens den Anfang einer städtischen Gemäldegalerie (im Casino), deren vorzüglichstes Werk älterer Zeit eine Madonna ist, die dem Kinde die Brust reicht, während Barbara daneben in einem Buche blättert und Joseph im Hintergrunde sitzt. Ein recht seelenvolles Bild, das in der Composition wie in den Köpfen sehr an die Mailänder des 16. Jahrh. erinnert, aber dabei seinen niederländischen Ursprung nicht verleugnet. Den Hauptbestandtheil dieser Sammlung bilden im Uebrigen die Niederländer des 16. und 17. Jahrh.

Ein Ausflug nach Vallendar, Bendorf und Sayn.

Bevor wir den natürlichsten und durch den reichsten Wechsel von Naturschönheiten uns gebotenen Weg zum ehrwürdigen Trier antreten, ist es nöthig, örtlich einen kleinen Rückschritt zu thun, zeitlich aber die Gegenwart festzuhalten. Schon vom Rheine aus erblickten wir vor der Landung in Coblenz die hochgelegene, für ein Städtchen von etwa 3000 Einwohnern sehr grosse Kirche in Vallendar, welche, wie die viel kleinere des benachbarten Güls an der Mosel, zu den gelungensten Schöpfungen des uns bereits bekannten Bauinspector *Lassaulx* gehört und meines Erachtens in architektonischer Hinsicht noch schätzenswerther ist als die Zwirnersche Apollinariskirche. Sie ist, wie die zu Güls, romanischen Stils, dreischiffig, mit einem so stark vorspringenden dreischiffigen Querbau, dass das lateinische Kreuz sich fast einem griechischen nähert, dessen westlicher Schenkel von beträchtlicher Länge ist. Auch durch seine Façaden mit ihrem Portal und Radfenster ist der Querbau der imponirendste Theil, während er dagegen in Güls

weniger zur Hauptsache gemacht, nur einschiffig ist und der Westfaçade das Hauptportal nicht entzogen hat. Im Innern setzen sich die Seitenschiffe des Langhauses jenseit des Querbaues fort, und bilden einen Chorumgang. Alle Räume sind durch Kuppelgewölbe bedeckt, die durch Gurtbogen von einander getrennt werden. Einen Hauptschmuck der Kirche bildet das treffliche Glasgemälde nach *H. Hess'* Entwurfe von *Ainmüller* in München, die thronende Maria, in der Fensterrose des südlichen Kreuzflügels.

1 St. abwärts liegt der Flecken Bendorf mit einer kleinen, hübsch durchgebildeten gewölbten Basilika spätromanischen Stils, und $^1/_2$ St. weiter gelangen wir nach der Burg und dem Dorfe Sayn, dessen einschiffige Kirche, die einer ehemaligen Prämonstratenser-Abtei angehörte, zwar in ihrer Bauart des Uebergangsstils unbedeutend ist, aber einen merkwürdigen gothischen Chor hat, der mit 6 Seiten eines Achtecks schliesst, also über die Flucht der Seitenmauern vorspringt. Unweit der Burg befindet sich das neue, prächtige Schloss des Fürsten von Sayn-Wittgenstein-Berleburg, der eine kleine Gemäldesammlung neuerer Meister besitzt, unter denen die vorzüglichsten sein möchten: mehrere Portraits der fürstlichen Familie von *Krüger*, *Winterhalter* und *Horace Vernet;* von Letzterem auch die Skizze zu seinem Mazeppa; von *Wappers* Anna Boleyn im Gefängniss; von *Decamp* Araber von einem Streifzuge zurückkehrend; von *L. Robert* ein Räuber; von *Steinbrück* Thisbe (dasselbe auch bei Hrn. Bendemann in Berlin); von *Isabey* Untergang eines Seeschiffes, und von *Gudin* der Hafen von Neapel.

Nach Betrachtung jener Kirche in Vallendar können wir an dem erwähnten Dörfchen Güls, $^1/_2$ St. oberhalb Coblenz, vorüberfahren und den ersten Ruhepunkt in Kobern machen, der aber auch zugleich der letzte vor Trier sein soll, weil's der Mosel nicht geht, wie dem bisher bereisten Rheinufer, auf dem Kunst und Natur mit einander zu wetteifern schienen. Denn die kleinen Kirchen der Oerter Hatzenport, Treis, Merl, Trarbach, Cues und anderer sind zwar meistens gothischen Stils, aber ohne höheren Kunstwerth. Um so mehr verdient die Kapelle des h. Mathias auf der Oberburg bei Kobern, zu der wir einen steilen Fussweg hinaufwandern, unsre Beachtung, schon weil sie zu den wenigen alten Baptisterien gehört, deren Form sich dem Kreise nähert. Sie bildet nämlich ein Sechseck, an dessen östliche Seite die als Dreiviertelkreis geformte Absis sich anschliesst. Der innere Raum ist ebenfalls ein durch Pfeiler gebildetes Sechseck, die sonderbarer Weise jeder aus 5 Säulen bestehen und durch Spitzbogen mit einander verbunden sind. Im Uebrigen herrscht fast durchge-

hends der Rundbogen und zwar der kleeblattförmige vor. Während sich über diesem Innenraum eine auch sonst nicht ungewöhnliche sechseckige Kuppel wölbt, wird der Umgang merkwürdiger Weise von einem fächerartigen halben Tonnengewölbe bedeckt. Im Einzelnen ist überall ein gewisser Reichthum der Details entwikkelt, wobei freilich auch einige Ungehörigkeiten und Unschönheiten mit untergelaufen sind, z. B. die dem Innenraum zugekehrten allzu dünnen Säulen und die im Ganzen nicht geschmackvolle Bildung ihrer Basen und Capitäle. Dies Alles lässt schliessen, dass die Erbauungszeit der Kapelle in den Anfang des 13. Jahrh. fällt.

Die liebliche Moselfahrt von Kobern bis

Trier

wird dem Reisenden bei den stets wechselnden, immer wieder neuen Naturgenüssen auch eine Ruhe gewähren, die hinreicht, um mit erfrischten Kräften eine Stadt zu durchwandern, die, wenn des Alters stete Begleiterin wirklich die Ehrwürdigkeit ist, die ehrwürdigste Deutschlands genannt werden, und schon als solche unsre Sorgfalt bei der Betrachtung um so mehr in Anspruch nehmen muss. Dazu kommt, dass sie im Verhältniss zu ihrer jetzigen Grösse an Kunstwerken reich und an Alterthümern die reichste ist. Und diese letzteren, welche im Allgemeinen ausserhalb des Bereiches unsrer Besprechung liegen, dürfen doch hier nicht unbeachtet bleiben.

Es sind zunächst die drei Ueberreste der Bauten aus der Zeit Constantin's des Grossen, nämlich der des Amphitheaters, den man in einer Vertiefung des Marsberges erblickt, aber so verwachsen und vergraben, dass sich über die Ausdehnung des alten Gebäudes hiernach wenig bestimmen liesse, wenn uns nicht eine aus dem Mittelalter herrührende Zeichnung darüber belehrte, dass es in der Hauptsache wie andere bekannte Amphitheater eingerichtet gewesen ist. Ferner der unter dem Namen der Thermen bekannte Rest des römischen Kaiserpalastes, an der südöstlichen Ecke der Stadt gelegen, der, soweit er bis jetzt durch die Ausgrabungen zu Tage gefördert ist, aus ein paar sehr grossen Säälen besteht, die an einer Seite die für die antikrömischen Basiliken so charakteristischen grossen Nischen haben, welche sich in der späteren Absis der christlichen Kirchen wiederholen. Endlich der wichtigste Rest Constantinischer Bauten, die nahegelegene vielbesprochene römische Basilika, die, von ihrer bisherigen entstellenden Umgebung befreit, jetzt ihrer ursprünglichen Anlage getreu zu einer Kirche des evangelischen Gottesdienstes ausgebaut und als „Kirche zum Erlöser" 1856 eingeweiht ist. Von jenem römischen Bau, der ein ziemlich schmales Rechteck bildete, rührt noch die westliche Langseite von

etwa 180 F. Länge her (denn die kürzeren Seiten von je 88 F. Länge liegen nach N. und S.), sowie die im Norden sich daran schliessende kolossale, halbrunde, 60 F. breite Nische oder das Tribunal, das den Hauptbestandtheil der Nordseite ausmachte. Diese Nische, wie die lange Westseite, hatte schon ehemals zwei Reihen von grossen, rundbogig geschlossenen Fenstern über einander und zwar die erstere je 4, die letztere je 9. Zwischen sämmtlichen steigen an der Aussenmauer vorspringende Wandpfeiler empor, die oben nicht etwa durch ein Gesims, sondern durch Halbkreisbogen verbunden sind. Unter dem erhöhten Fussboden der Nische befand sich ein gewölbter Raum, der, wie ein ähnlicher unter dem Tribunal der Basilika in Pompeji, wol als Aufenthaltsort des Angeklagten diente. Die Nische aber bildet nach dem inneren Hauptraume hin einen grossen Schwibbogen. Allein daraus folgt nicht, dass sie selbst gewölbt war; im Gegentheil war sie, wie vermuthlich der ganze übrige innere Raum, mit einer flachen Holzdecke versehen, während jetzt im Langhause das freie Gebälk den Blick bis zum Dache gestattet. Und dieser grosse innere Raum war und ist nicht durch Säulenreihen und Arkaden in mehrere Schiffe getheilt, sondern bildet ein einziges Schiff. Wenn er also in dieser Einrichtung mit den doch mindestens aus drei Schiffen bestehenden christlichen Basiliken Nichts gemein hat, als die Nische oder das Tribunal, so ist mit um so grösserer Sicherheit anzunehmen, dass er als eine ächt römische Basilika ein für den öffentlichen Gerichtsverkehr bestimmter Bau gewesen, also seine übrigens höchst dankenswerthe Umwandlung in eine christliche Kirche wenigstens durch seine ursprüngliche Bestimmung nicht motivirt war. Der Rückseite soll noch eine Säulenvorhalle, der Kirche ein Glockenthurm von etwa 180 F. Höhe und den Wänden des Innern ein Freskenschmuck verliehen werden.

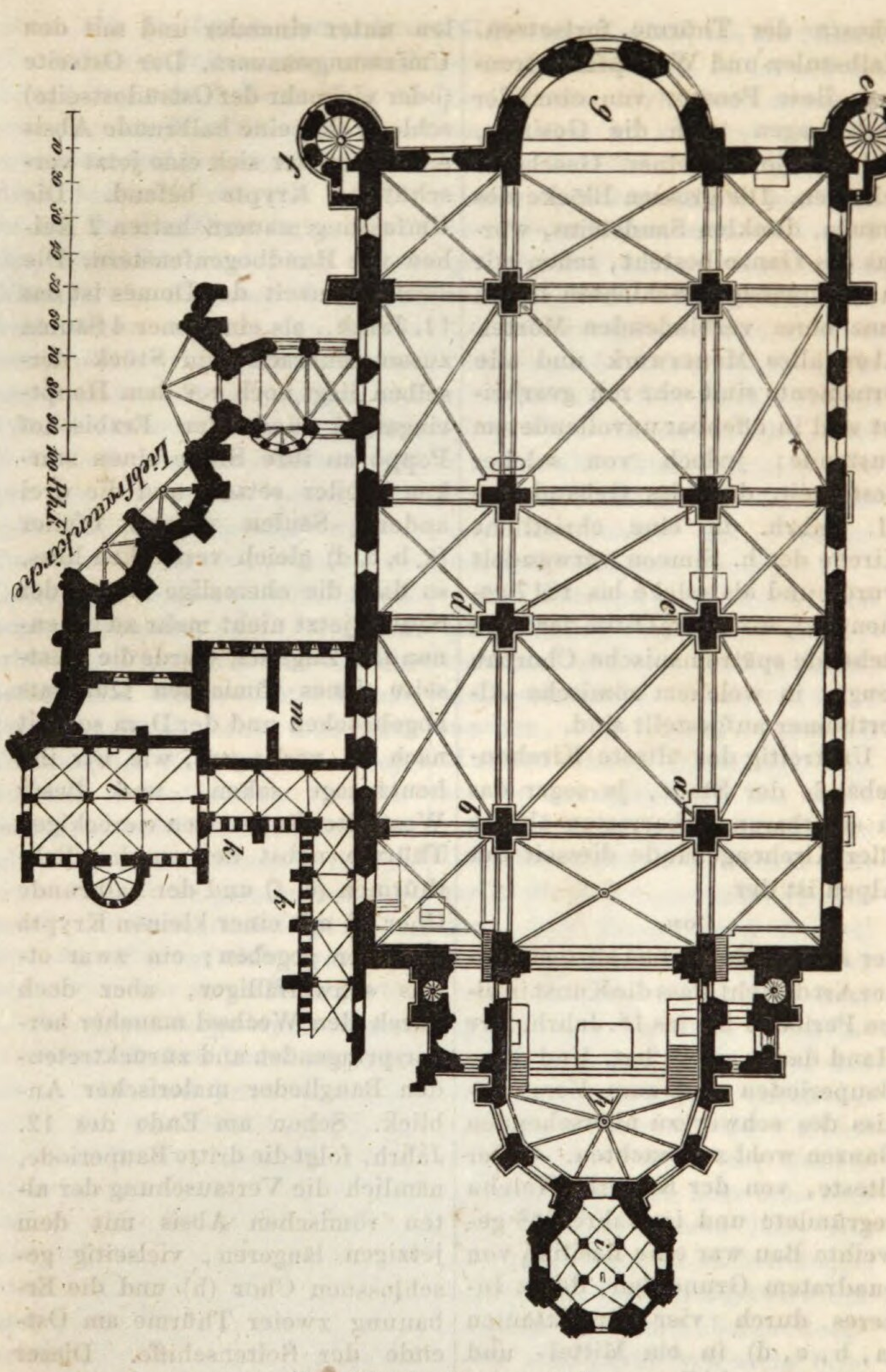
Den Uebergang zu den mittelalterlichen Kunstwerken der Architektur soll uns die berühmte, vielbeschriebene Porta nigra machen, das nach römischen Mustern erbaute Thorcastell, dessen Erbauungszeit ich aus historischen, wie aus architektonischen Gründen nicht ins 5. Jahrh. oder gar in die Zeit Constantin's, sondern (mit Kugler und Kinkel) in die Frühzeit der Merowinger setzen möchte. Von den zwei nach aussen halbrund vorspringenden Thürmen, die wir vor uns sehen, hatte jeder vier Geschosse und war 70 F. hoch; die Verbindung beider bildet ein starker Zwischenbau, der aber nur drei jener Thurmgeschosse hoch ist, unten zwei hohe, im flachen Bogen geschlossene Durchgangsthore und in jedem der beiden oberen Stockwerke eine Reihe von sechs Fensteröffnungen hat, die sich in derselben Weise auch um die Ge-

schosse der Thürme fortsetzen. Halbsäulen und Wandpfeiler trennen diese Fenster von einander und tragen auch die Gesimse, welche die einzelnen Geschosse scheiden. Die grossen Blöcke des grauen, dunklen Sandsteins, woraus das Ganze besteht, sehen wir in regelmässigen Schichten liegen ganz ohne verbindenden Mörtel. Aber alles Mauerwerk und alle Ornamente sind sehr roh gearbeitet und in offenbar unvollendetem Zustande; jedoch von solcher Festigkeit, dass das Gebäude im 11. Jahrh. in eine christliche Kirche des h. Simeon verwandelt wurde und als solche bis 1817 gedient hat, wovon im Osten der noch stehende spätromanische Chorbau zeugt, in welchem römische Alterthümer aufgestellt sind.

Unstreitig das älteste Kirchengebäude der Stadt, ja sogar das in sichtbaren Ueberresten älteste aller Kirchengebäude diesseit der Alpen ist der

Dom,

der auch dadurch fast einzig in seiner Art dasteht, dass die Kunst in allen Perioden bis ins 18. Jahrh. ihre Hand daran gelegt hat. Und diese Bauperioden sind zum Verständniss des schwer zu übersehenden Ganzen wohl zu beachten. — Der älteste, von der Kaiserin Helena gegründete und im Jahre 328 geweihte Bau war eine Basilika von quadratem Grundplan, deren Inneres durch vier Granitsäulen (a, b, c, d) in ein Mittel- und zwei Seitenschiffe getheilt wurde. Rundbogen verbanden diese Säulen unter einander und mit den Umfassungsmauern. Der Ostseite (oder vielmehr der Ostsüdostseite) schloss sich eine halbrunde Absis an, unter der sich eine jetzt verschüttete Krypta befand. Die Umfassungsmauern hatten 2 Reihen von Rundbogenfenstern. Die zweite Bauzeit des Domes ist das 11. Jahrh., als eine jener 4 Säulen zusammenbrach (ein Stück derselben liegt noch vor dem Haupteingange) und der Erzbischof Poppo an ihre Stelle einen starken Pfeiler setzen und die drei andern Säulen diesem Pfeiler (a, b, c, d) gleich verstärken liess, so dass die ehemalige Dicke der Säulen jetzt nicht mehr zu erkennen ist. Zugleich wurde die Westseite jenes römischen Quadrats abgebrochen und der Dom so weit nach W. verlängert, wie wir ihn heutzutage sehen, und dieser Westseite die jetzigen viereckigen Thürme nebst den runden Eckthürmen (e, f) und der halbrunde Chor (g) mit einer kleinen Krypta darunter gegeben; ein zwar etwas schwerfälliger, aber doch durch den Wechsel mancher hervorspringenden und zurücktretenden Bauglieder malerischer Anblick. Schon am Ende des 12. Jahrh. folgt die dritte Bauperiode, nämlich die Vertauschung der alten römischen Absis mit dem jetzigen längeren, vielseitig geschlossnen Chor (h) und die Erbauung zweier Thürme am Ostende der Seitenschiffe. Dieser neue Chor wurde mit einem Sterngewölbe bedeckt und im Aeussern



Grundriss des Domes zu Trier.

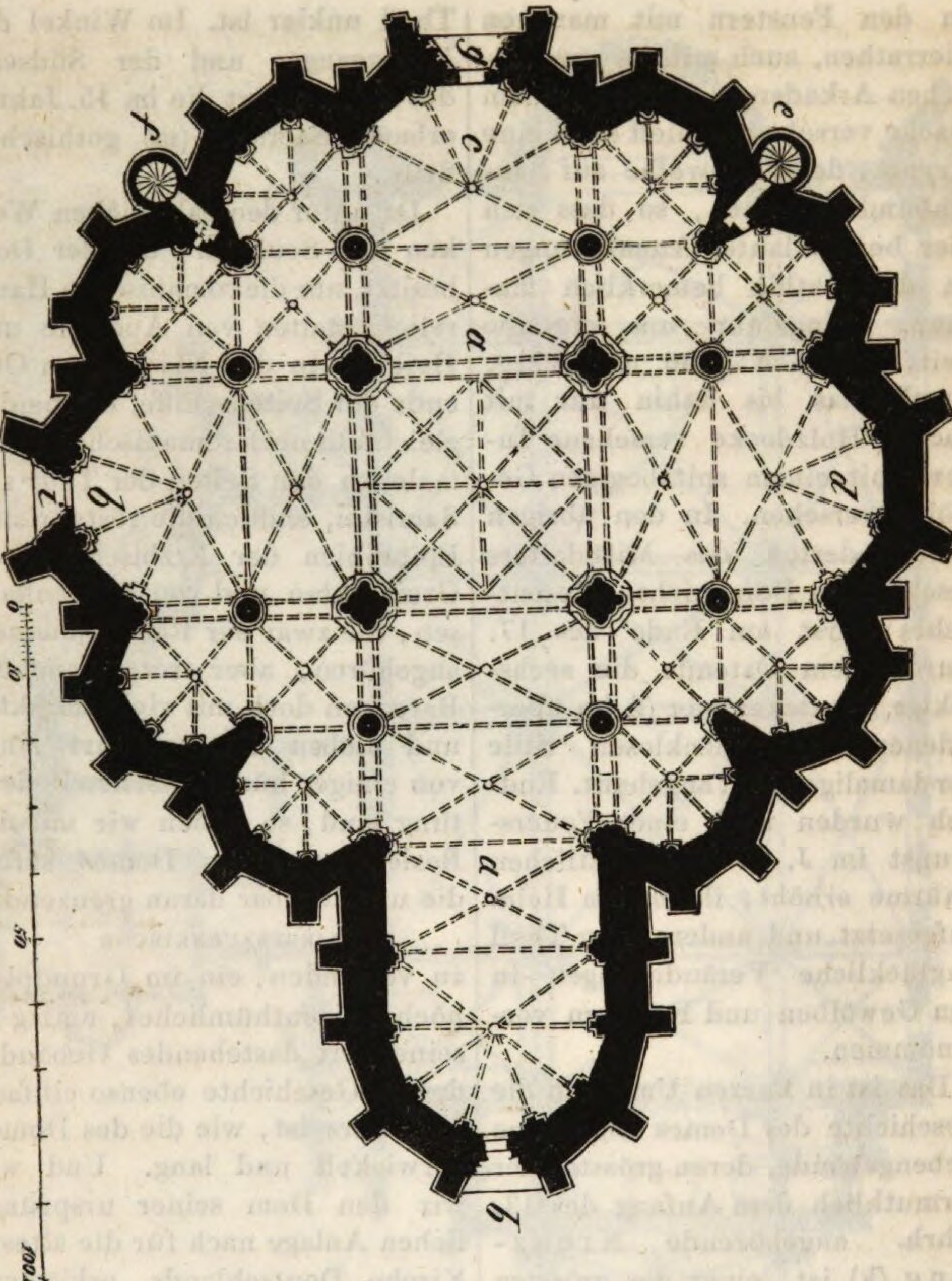
an den Fenstern mit manchen Zierrathen, auch mit der gewöhnlichen Arkadengalerie unter dem Dache versehen, erhielt auch eine Krypta, deren Gewölbe auf Säulenbündeln ruhen, so dass sich hier bereits lauter Annäherungen an die Gothik bemerklich machen. Ungefähr um dieselbe Zeit, zwischen 1196 und 1212, wurde das bis dahin nur mit flacher Holzdecke versehene Innere mit einem spitzbogigen Gewölbe versehen. In den übrigen Jahrhunderten des Mittelalters geschah am Dom nichts Wesentliches; erst am Ende des 17. wurde dem Ostende die sechseckige Schatzkammer (i) im überladenen, geschmacklosen Stile der damaligen Zeit angebaut. Endlich wurden nach einer Feuersbrunst im J. 1717 die östlichen Thürme erhöht, ihnen ein Helm aufgesetzt und andere zum Theil unglückliche Veränderungen in den Gewölben und Fenstern vorgenommen.

Das ist in kurzen Umrissen die Geschichte des Domes ohne seine Nebengebäude, deren grösstes der vermuthlich dem Anfang des 13. Jahrh. angehörende Kreuzgang (k) ist, einer der grössten und wohlerhaltensten, die es gibt. Er zeigt ein Gemisch von romanischen und gothischen Bauformen und ist an seiner Westseite mit einer merkwürdigen zweigeschossigen Kapelle (d) versehen. Im O. und N. wird er von anderen kirchlichen Räumen begrenzt, deren ehemaliger Zweck uns zum Theil unklar ist. Im Winkel des Kreuzganges und der Südseite des Domes liegt die im 15. Jahrh. erbaute Sacristei (m) gothischen Stils.

Da unter den zahlreichen Werken der Sculptur, die der Dom besitzt, nur die romanischen Hautreliefgestalten von Aposteln und Heiligen in den Nischen am Ostende der Seitenschiffe, die beiden gleichfalls noch romanischen Grabmale an den Seiten der Thür zur Sacristei, endlich die restaurirten Epitaphien der Erzbischöfe von Greifenklau und von Metzenhausen, die zwar der Renaissancezeit angehören, aber trotz manchem Barocken doch mit viel Charakter und Leben durchgeführt sind, von einiger künstlerischen Bedeutung sind, so haben wir mit der Besichtigung des Domes sofort die unmittelbar daran grenzende

LIEBFRAUENKIRCHE

zu verbinden, ein im Grundplan höchst eigenthümliches, einzig in seiner Art dastehendes Gebäude, dessen Geschichte ebenso einfach und kurz ist, wie die des Domes verwickelt und lang. Und wie wir den Dom seiner ursprünglichen Anlage nach für die älteste Kirche Deutschlands erklärten, so ist die von 1227 bis etwa 1244 erbaute Liebfrauenkirche unbedingt für die älteste gothische in Deutschland zu halten. Von aussen erscheint ihr unteres Stockwerk wie ein Rundbau, dessen Umfassungsmauer durch 12 Nischen gebildet wird, von denen die vier an den Enden des Mittel-



Grundriss der Liebfrauenkirche zu Trier.

(a, c) und des Querschiffes (b, d) liegenden grösser sind als die übrigen; nur dass die Stelle der östlichen, oder vielmehr ostsüdöstlichen Nische (a) — denn die Richtung der L. Fr. Kirche ist wie die des Domes — ein verlängerter Chor mit fünfseitigem Schluss einnimmt. Ringsum steigen an jeder Ecke, die die Seiten der Nischen bilden, Strebepfeiler empor, was an der Aussenseite die Mannigfaltigkeit des Linienspiels und des Wechsels von Licht

und Schatten noch erhöht. Das obere Stockwerk erscheint dagegen völlig in Gestalt eines griechischen Kreuzes. Am schönsten und eigenthümlichsten ist besonders der Anblick der Westseite. Hier sind alle Fenster schon gothisch, in Stab- und Maasswerk höchst einfach, aber einige noch mit Rundbogen überspannt; rund sind noch die Treppenthürme (e, f) und rundbogig noch das verhältnissmässig kleine, durch Sculpturen reich verzierte Hauptportal (g) mit seinem Bogenfelde. Ein zweiter nicht minder geschmückter Eingang (h) führt in die Kirche von dem an den Kreuzgang des Domes grenzenden Ostende her, ein dritter (c), an der Nordseite, verbindet mit der Kirche die jetzige Sakristei, welche ihrerseits an die Südseite des Domes grenzt.

Wie das Innere, wo die fast runde, nischenumgebene Gestalt uns noch deutlicher vor die Augen tritt, durch das eigenthümliche Beibehalten von acht runden Säulen mitten zwischen lauter gothischen Bündelpfeilern merkwürdig ist, so in demselben Grade die erwähnten Skulpturen der Portale. Im Bogenfelde des Westportales sehen wir eine thronende Maria mit dem Kinde, zu ihren Füssen liegt der überwundene Drache, rechts und links je zwei Scenen aus dem Jugendleben Christi; ringsum in den 5 Halbkreisen der Hohlkehlen lauter kleine Gestalten. Unter diesen Halbkreisen stehen in der Thürlaibung von 6 Gestalten noch drei, nämlich Johannes der Evangelist, das Judenthum und das Christenthum. Neben dem Portalbogen, von Postamenten getragen, Noah und Abraham, darüber die vier grossen Propheten, an die sich in noch näherer Beziehung zum Erlösungswerke Gabriel und Maria an den Seiten des grossen Fensters über dem Portal anschliessen. Ganz oben im Giebel dieser Westseite der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes. Der Stil dieser Skulpturen ist offenbar, gleich dem der Kirche, der frühgothische, wie er sich in den eckigen Bewegungen der Körper und in der Strenge der Gewandfalten kund gibt. Die gelungensten Statuen sind wol Gabriel und Maria, die unbeholfensten, rohesten die Figuren des Giebels. Ungleich besser schon sind die Skulpturen am Nordportal, wo im Bogenfelde die Krönung der Maria und in den Halbkreisen Engelgestalten dargestellt sind.

Dass eine an grossen Erinnerungen der Vorzeit so reiche Stadt wie Trier noch manche minder wichtige Kirchen und viele Wohnhäuser des Mittelalters wie der Renaissancezeit besitzt, ist wol natürlich. Selbst eine flüchtige Besichtigung derselben muss ich dem Forscher von Fach überlassen, mich mit der blossen Erwähnung eines Freskobildes von *Gustav Lasinsky*, aus Coblenz, in der St. Gangolphskirche begnügen und zu einem kurzen

Besuche der im Gymnasium befindlichen Stadtbibliothek einladen, doch nicht etwa um die Kunstwerke mannigfaltiger Art, die ihr aus der ehemaligen Hermes'schen Sammlung zugeflossen sind, durchzugehen, sondern um die Aufmerksamkeit auf einen uns hier zum ersten Male vorkommenden Zweig der alten Kunstübung zu lenken, nämlich die Bilderhandschriften der Evangelien, Episteln, Homilien, Brevarien u. s. w. Sie sind uns vorzugsweise deshalb wichtig, weil die ältesten derselben auch als die ältesten Proben der Malerei des Mittelalters anzusehen sind. Und Trier kann sich rühmen, in seiner goldnen Evangelienhandschrift, dem Codex aureus, meines Wissens die ältesten Miniaturmalereien in Deutschland zu besitzen. Sie soll von Ada, welche die Sage zur Schwester Karls des Grossen macht, gestiftet sein und ist besonders durch die Gestalt der Evangelisten mit ihren betreffenden Symbolen merkwürdig. Viel jünger, nämlich aus der Spätzeit des Mittelalters (1499), ist der Deckel des Buches mit seiner silbernen, zum Theil goldenen Einfassung in gothischem Geschmack. Er enthält in Hautrelief 4 Heilige und die Köpfe der Evangelisten und in der Mitte einen grossen Onyx-Cameo, der in spätrömischer, ziemlich roher Arbeit zwei Adler und die Köpfe einer römischen Kaiserfamilie darstellt. Einen für das geschichtliche Studium dieses Kunstzweiges ziemlich reichen Schatz dieser Art soll die Dombibliothek besitzen.

Ein Ausflug nach dem Denkmal zu Igel.

Wenn der von Trier aus nothwendig zu machende Ausflug nach der sogenannten Igelsäule es uns nicht leicht machte, auch die ein halbes Stündchen südlich von der Stadt liegende St. Matthiaskirche (jetzt ein Lehrerseminar) unterwegs zu besuchen, so würde ich sie wol unberücksichtigt lassen, obgleich sie sowol um ihrer selbst, als um ihres Inhaltes willen von Interesse ist. Es ist eine gewöhnliche Pfeilerbasilika aus dem J. 1148, die, wie so manche andere romanische Kirche, im Mittelschiff ursprünglich eine flache Holzdecke hatte, während die schmalen Seitenschiffe gewölbt waren, an der jedoch die im Anfang des 16. Jahrh. vorgenommenen Veränderungen, welche den Chor, das Hauptgewölbe und den Thurm betreffen, die eigenthümliche Erscheinung bieten, dass der Baumeister in diesem auf die Mitte der Westseite gesetzten Glockenthurm den romanischen Stil dieser Façade nachgeahmt, aber unverstandener Weise mit allerlei phantastischem Schmuck vermischt hat. Was den Inhalt der Kirche anlangt, so ist gewiss der Reliquienbehälter sowol wegen seiner eignen ge-

schmackvollen Arbeit besonders auf dem Deckel, als wegen der Menge der ihn schmückenden Edelsteine das werthvollste Stück.

Wir wandern die am rechten Ufer der Mosel hinführende Landstrasse aufwärts und erreichen in 1½ Stunden das am anderen Ufer liegende Dörfchen Igel mit seinem auch durch Goethe noch bekannter gewordenen Denkmal, das nicht blos römisch heisst, sondern es wirklich ist. Der thurmähnliche, mit seinen 4 Seiten nach den Himmelsgegenden orientirte Bau (71 F. hoch) aus grauem Sandstein ist trotz einiger verwitterten und ausgebesserten Stellen in allen Hauptformen wohl erhalten. Die Composition dieser Formen verräth eine spätrömische Zeit, die auch aus den Details, z. B. den Profilen der Gesimse und aus den Pilastercapitälen deutlich hervorgeht. Die würfelförmigen Vorsprünge auf den vier Ecken der Attika, (von denen jedoch nur zwei antik sind,) waren gewiss einst mit Statuen geschmückt, wie auch auf den Giebelspitzen gewiss ursprünglich Gegenstände aufgestellt waren. Die interessanten Basreliefs, womit fast das ganze Denkmal auf allen Flächen, sogar auf zweien von den drei zum Postament führenden Stufen, bedeckt ist, sind eigentlich in diese Flächen eingesenkt, so dass die Oberfläche des Monuments den Rahmen jener Bilder ausmacht. Composition und Stil derselben ist für die muthmaasslich spätrömische Zeit noch sehr lobenswerth, besonders in der Gewandung und in den nackten Körpertheilen. Was den Zweck des Denkmals, mithin auch den Inhalt der bildlichen Darstellungen betrifft, so erhellt aus der Inschrift unter dem Hauptrelief der Vorderseite, dass es ein Grabmal ist, welches zwei Männer des Geschlechts der Secundiner, die vermuthlich dort eine Villa besassen, ihren verstorbenen Verwandten, vielleicht auch sich selbst, schon bei Lebzeiten gesetzt haben. Jenes Hauptrelief ist offenbar eine Abschiedsscene, wie sie vom Alterthum gebildet zu werden pflegte, um die Trennung durch den Tod anzudeuten, vielleicht sind sogar die beiden Secundiner selbst unter den vier Gestalten. Alle übrigen Reliefs enthalten in einer Menge von Bildern, und zwar in den bekrönenden Bautheilen auf eine vorbildliche, in den übrigen Scenen auf eine individuelle, concrete Art, „das gewerbliche Leben in den verschiedenen Momenten seiner Entwickelung, die verschiedenen Stoffe und Kräfte, welche die Welt bilden, und welche sich dem Leben des Menschen zur freien Benutzung darbieten," unter steter Hindeutung auf ein jenseitiges Leben. Durch diesen Reichthum von Darstellungen und durch eine treffliche Entwickelung und Veranschaulichung der Gedanken ist das Denkmal zu Igel eines der bedeutsamsten des Alterthums.

III.

Von Koblenz nach Mainz.

Noch lauter und vernehmlicher fast, als das burgreiche, liebliche Moselthal ruft uns das düster-romantische Rheinthal von Koblenz nach Bingen die Zeit der fehdefrohen Ritter des Mittelalters zurück und führt uns unwillkürlich zu einer Vergleichung des aus den Trümmern der Vergangenheit zu uns redenden ehemaligen Zustandes mit den an vielen Punkten bereits wieder erstandenen, neumittelalterlichen Burgen und Schlössern, deren Bewohnern freilich mit der Raub- und Fehdelust des Mittelalters auch der Zauber der Minne fehlt. Hier bieten sich uns auf der Rheinfahrt der Landepunkte viele, also der Ruhepunkte wenige; denn für unsre Kunstbetrachtungen ist das Landen kein Ruhen, sondern ein Wandern und Schauen.

Die Burg

Stolzenfels

liess bekanntlich (von 1836—45) der jetzige König von Preussen nicht allein im mittelalterlichen Stile wieder herstellen, sondern verlieh ihr neben manchen Alterthümern grossentheils rheinischen Fundorts und anderen Kunstwerken in den F r e s k e n des kleinen Rittersaales von *Hermann Stilke* einen vorzüglichen Schmuck, dessen Gesammtinhalt uns die Lichtseiten und Tugenden des Ritterthums, nämlich Tapferkeit, Treue, Minne, Gesang, Gerechtigkeit und Beharrlichkeit sowol in einzelnen allegorischen Gestalten als in concreten Beispielen aus der Geschichte des Mittelalters vorführt. Ich wüsste kaum einen Künstler der neueren Zeit, der seine ganze Thätigkeit mit mehr Glück und Geschick im Mittelalter hat aufgehen lassen, als Stilke, daher Keiner zur Ausschmückung einer mittelalterlichen Burg berufener war als er, der mit der Zierlichkeit und Lieblichkeit der Gestalten zugleich eine Fülle von Kraft und Bewegung verbindet, wie sie dem damaligen Ritter- und Adelsgeschlechte eigen war. — Die Kapelle der Burg wird gegenwärtig von *Deger* mit Fresken auf Goldgrund bemalt, die die Schöpfung, den Sündenfall, die ersten Opfer und die Hauptmomente des göttlichen Erlösungswerkes enthalten werden. — Ausserdem an der Aussenwand über der Gartenhalle ein Freskobild von *Lasinsky:* Kaiser Ruprecht und sein Neffe besuchen den Erzbischof von Trier auf Stolzenfels; und in dem oberen Geschosse der Burg einige Bilder der Niederländer des 17. Jahrh.

Aus den Fenstern der in so königlichem Schmucke prangenden Burg gewähren uns inmitten der reizenden Berglinien, welche

die Mündung der Nahe begrenzen, die Ruinen der alten romanischen Johanniskirche zwar einen malerischen, aber durchaus keinen erfreulichen Anblick. Man sieht nur noch den mit hohen Schlinggewächsen bedeckten Chor, der auswendig viereckig, und im Innern flach abgerundet ist, ferner einen Theil der Umfassungsmauern des Langhauses und den grösseren viereckigen Thurm im Westen.

Nach der Besichtigung von Stolzenfels können wir füglich an

Boppard

vorüberfahren, weil dessen spätromanische Pfarrkirche mit ihren beiden weithin sichtbaren, durch' einen Gang verbundenen Thürmen sich nur durch eigenthümliche spitzbogige Tonnengewölbe mit fächerartig aufgesetzten Gurten im Mittelschiff auszeichnet, und auch die gothische Carmeliterkirche nur durch ihre schön geschnitzten Chorstühle und mehr noch durch ihr im Renaissancestil (um 1548) aus Sandstein trefflich gearbeitetes Grabmal des „Johann Herr zu Eltz" und seiner Gemahlin, das nach Kugler's vielleicht allzu emphatischem Ausdruck „einer der leuchtenden Höhepunkte deutscher Kunst" sein soll, nennenswerth ist.

Im Angesicht des freundlichen Dörfchens Hirzenach kann ich nicht unterlassen, des hübschen Zufalls zu gedenken, der dem gothischen Chor der dortigen romanischen Kirche eine ebenso grosse Aehnlichkeit mit dem der Marburger Elisabethkirche verliehen hat, wie die Sage von dem Schutzheiligen des benachbarten St. Goar ähnlich ist der der Schutzpatronin von Marburg. Diese soll nämlich ihre Wäsche auf einem Sonnenstrahl getrocknet, jener seinen Mantel an einem Sonnenstrahl aufgehängt haben. Auch hier in

St. Goar

möchte ich es nicht für nothwendig halten, nur um der Kunst willen zu landen, weil die 1842 hergestellte evangel. Stiftskirche, deren Hauptbestandtheile den verfallenden gothischen Stil zwar noch in guten Verhältnissen, aber in etwas roher Arbeit zeigen, ausser der älteren, romanischen Krypta nur einige künstlerisch ziemlich werthvolle Grabmale hessischer Landgrafen im Renaissancestil besitzt. So ziehen wir an den phantastischen Formen des Lorelei vorüber, auf dem die schönste Jungfrau in goldnem Haar und goldnem Geschmeide ihr Lied von wundersamer Melodei singt. Wenn *Begas* in seinem bekannten Bilde diesen Dichterworten sich eng anschliesst, so führt uns dagegen *Karl Sohn* in Düsseldorf in seiner unübertroffenen Lorelei dieselbe Sage unvermittelt vor. Hier sehen wir die Jungfrau auf der Felskuppe gleich einem Traumgesicht aus dem nächtlichen Dunkel hervortreten. Die verklingende Leier in der Linken, stützt sie die Rechte auf

eine Felsspitze und schaut mit dämonisch lockendem Blick in den Strudel hinab. Aehnlich ist derselbe Stoff auch von *Andreas Achenbach* im Rheinlands-Album, von *Hopfgarten* auch in Marmor als Statue behandelt worden.

Erst in

Oberwesel

lockt uns weniger der bekannte Pfropfenzieher von *Ad. Schrödter*, als der vom Flusse aus so freundliche Anblick der hohen schmalen Frauenkirche zu näherer Besichtigung. Im Aeusseren ist es sowol die schlichte Einfachheit des rein gothischen Baues (vom J. 1331), als der Thurm vor der Westseite, was den Bau verschönert. Viereckig steigt er empor, geht dann in einen Aufsatz über, dessen acht Seiten jede mit einem Giebel bekrönt sind, und endet mit einer achtseitigen Spitze. Durch das geschmückte Südportal betreten wir das Innere, wo in die niedrigen Seitenschiffe hinein die Strebepfeiler vortreten und auch die Arkadenpfeiler des hohen Mittelschiffes auf seltsame Weise verstärkt sind. Die reiche Ausschmückung dieses Innern besteht in einem zierlichen, leicht gebildeten Lettner mit seinen vier Statuen, in dem reichen Schnitzwerk auf dem Hochaltar, das umgeben von geschmackvoller Architektur Heiligenfiguren darstellt, die nicht minder in ächt gothisch conventionellem Stile erscheinen, wie die kleine Darstellung des heil. Grabes am Westende des südlichen Seitenschiffs; ferner in einer ziemlich grossen Zahl guter Grabdenkmale, vor Allem aber in mehreren Altarbildern mit Flügeln, unter denen sich besonders ein grosses Werk aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts sowol durch seinen Inhalt auszeichnet, der auf 15 Feldern die dem jüngsten Tage vorangehenden Ereignisse betrifft, als durch die freie Bewegung und den lebendigen Ausdruck der Gestalten. Bei der ziemlich rohen, gothischen Martinskirche dagegen, die nur ein Seitenschiff, nämlich das nördliche, hat, begnügen wir uns mit dem Anschauen der Aussenseite und namentlich des dicken Thurmes, der auf eine für Kirchthürme ungehörige Art mit Zinnen und zinnenbekrönten Thürmchen auf den Eckpfeilern versehen ist.

Einige Wegestunden weiter erheben sich über dem Städtchen

Bacharach

die so malerisch auf der Höhe liegenden Ruinen der Wernerskirche und bieten uns ein kleines Musterbild der edelsten Gothik. Leider steht nur noch der östliche Chor mit seinen Strebepfeilern und deren zierlichen Fialen, und neben diesem der eckige Schluss des südlichen Kreuzflügels; aber selbst in diesem trümmerhaften Zustande zeigen alle Bauglieder die schönsten Verhältnisse und die strengste Gesetzmässigkeit der Bildung. Nur das Fenster an der

nördlichen Ecke des Chors scheint aus späterer Zeit zu sein.

In der nun schon vor mehr als einem Vierteljahrhundert durch *Lassaulx* und *Kuhn* wiederhergestellten Burg

Rheinstein

überlasse ich die Durchwanderung der Zimmer mit ihren mancherlei neueren Gemälden auf Leinwand wie auf Glas, unter denen sich meines Wissens nichts durch künstlerischen Werth Hervorragendes befindet, sowie die Besichtigung der daneben liegenden restaurirten Clemenskirche, dem Gutdünken des Reisenden, der sich wenigstens durch die Schönheit der beschränkten Aussicht ungleich weniger angezogen fühlen wird, als auf Stolzenfels. Auch an Bingen, das dem Kunstfreunde (eine kleine Sammlung römischer Alterthümer bei Hrn. Soherr) viel weniger Veranlassung gibt zum Aussteigen, als dem Natur- und Weinfreunde, fahren wir vorüber und lenken von jetzt an unsren Blick nur zum rechten Ufer, wo uns zunächst die schwerfällige sogenannte Brömserburg in Rüdesheim in die Augen fällt, ein, wie man sagt, ums Jahr 1100 erbautes Castell, das in seinen durch 10—12 F. dicke Mauern eingeschlossenen drei Stockwerken neuerdings im mittelalterlichen Stile wiederhergestellt ist. Kaum ein Viertelstündchen später stellt sich Geisenheim mit seinen aus rothem Sandstein in gothischem Stile neu erbauten Thürmen der gleichfalls restaurirten gothischen Kirche dar. Dann folgt das von Hattenheim 1 St. landeinwärts liegende Kloster

Eberbach

eine ehemalige Cisterzienser-Abtei, jetzt Irrenanstalt. Neben der 1186 vollendeten, kürzlich erneuerten Hauptkirche des Klosters, einem mächtigen romanischen Gewölbebau, der, wie es die Cisterzienser liebten, sich durch Strenge und Einfachheit auszeichnet, aber ziemlich reich an künstlerisch bedeutenden Grabdenkmalen ist, befindet sich die s. g. ältere, in der That aber jüngere Kirche von 3 fast gleich hohen und gleich breiten Schiffen (jetzt als Kelterhaus benutzt), die uns ein treffliches Beispiel des spätromanischen Stils bieten, in welchem sogar schon überhöht spitzbogige Kreuzgewölbe zur Ausführung kommen. Von Eberbach kehren wir über Kiedrich, den vielbesuchten Wallfahrtsort des h. Valentin, mit seiner zierlich gothischen Michaelskapelle aus dem J. 1440, und einer grösseren, aber etwas jüngeren Pfarrkirche ans Ufer des Rheines zurück.

Da indess die Sommerresidenz des Herzogs von Nassau, das im Anfang des vorigen Jahrh. erbaute Schloss Biebrich, über dessen mittlerem Rundbau sich eine Reihe von Statuen erhebt, künstlerisch eben so unbedeutend ist, wie diese Skulpturen; und da die Werkstatt des 1856 verstorbenen *Hopfgarten* (den wir in Wies-

baden näher kennen lernen werden), deren Hauptschmuck zuletzt die aus einer verunglückten Idee hervorgegangene Lorelei-Statue war, wol in nächster Zeit anderen Zwecken zugewiesen wird, so nähern wir uns ohne Aufenthalt der ,,Lieblingstochter der römischen Kirche," dem ,,goldenen"

Mainz

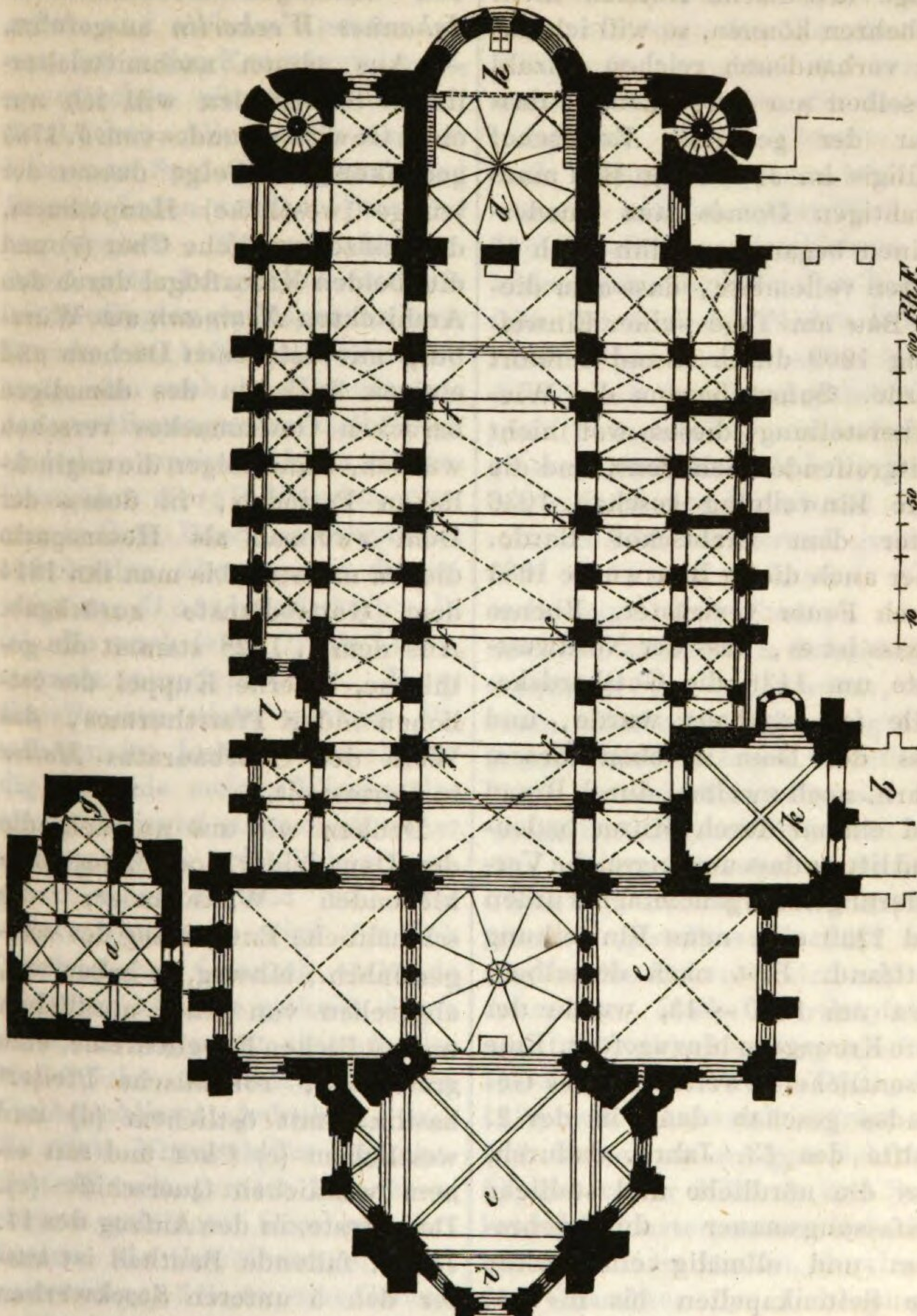
das von jeher zu viele andere, politische, hierarchische, oder auch merkantilische und sogar militärische Interessen verfolgt hat, als dass es sich unter der Herrschaft des Krummstabes zu einer Stadt der Kunst hätte machen können und wollen. Was es aufzuweisen vermag, stammt entweder aus seiner Blüthezeit, die sich vor Allem an die Regierung seines Hauptwohlthäters, des Erzbischofs Willigis (975—1011) und seiner nächsten Nachfolger bis gegen das Ende des 14. Jahrh. anknüpft, oder, abgesehen von den mehr nützlichen als schönen Bauten unter dem Kurfürsten Lothar Franz (1695—1729), aus unsrer jetzigen Zeit, die es allerdings nicht an einzelnen Bestrebungen hat fehlen lassen, der Kunst auch hier einen würdigen Wohnsitz aufzuschlagen.

Wir durchwandern, wie gewöhnlich, zunächst die meistens noch engen, winkligen Strassen der Stadt, um den allgemeinen Charakter ihrer öffentlichen und Privatgebäude kennen zu lernen und die etwa öffentlich aufgestellten Denkmale der Skulptnr zu betrachten. Zwar finden wir nur ein einziges, aber ein sowol des Darstellers, als des Dargestellten wegen höchst wichtiges; ich meine das G u t e n b e r g s d e n k m a l, das nach *Thorwaldsen's* Modell 1838 von *Crozatier* in Paris gegossen wurde. Die grosse, kräftige Gestalt ist mit einer ziemlich platt anschliessenden Weste und Hose und einem langen, vorn offenstehenden Rock mit Pelzkragen bekleidet; auf dem Haupte eine Pelzmütze. In der Rechten einige Lettern, in der an die Brust gedrückten Linken das Buch der h. Schrift. Der Kopf mit den herabhangenden, gewundenen Locken und dem langen, unten gespalteten Bart hat einen ernsten, ruhigen Ausdruck, aber es fehlt ihm an einer gewissen scharfen Individualisirung und Ausprägung des historischen Charakters, ein Mangel, der in den beiden Reliefs des Postamentes, von denen das eine die Zusammensetzung von Wörtern durch Lettern, das andere eine arbeitende Presse darstellt, viel weniger hervortritt.

Auf dieser Wanderung erreichen wir auch das Hauptziel aller Mainzer Kunstbetrachtungen, den für die Kunstgeschichte und insbesondere für die Entwickelung des romanischen Gewölbebaues so wichtigen

DOM,

dessen verschiedene Bautheile in Bezug auf ihre zeitliche Entstehung, trotz vielfacher Erörterungen, dennoch gar manche Zweifel übrig lassen.



Grundriss des Domes zu Mainz.

Da wir zum Verständnisse des vorhandenen Baues wenigstens einige historische Notizen nicht entbehren können, so will ich aus der vorhandenen reichen Anzahl derselben nur hervorheben, dass zwar der genannte Erzbischof Willigis im J. 978 den Bau eines prächtigen Domes aus Quadersteinen begann und ihn nach 30 Jahren vollendete, dass aber dieser Bau am Tage seiner Einweihung 1009 durch Brand zerstört wurde. Sofort begann die Wiederherstellung dieses wol nicht weitgreifenden Schadens, und die neue Einweihung geschah 1036 unter dem Erzbischof Bardo. Aber auch dieser Bau wurde 1081 durch Feuer verwüstet. Ebenso gewiss ist es, dass der Nordwestseite um 1136 die Gotthardskapelle (a) angebaut wurde, und dass der Dom in eben diesem Jahrh. noch zweimal durch Brand und einmal durch Sturm bedeutend litt, so dass umfangreiche Veränderungen vorgenommen wurden und 1239 eine neue Einweihung stattfand. Erst nach derselben, etwa um 1240—45, wurde der erste Kreuzgang hinzugefügt. Eine wesentliche Erweiterung des Gebäudes geschah dann in der 2. Hälfte des 13. Jahrh. dadurch, dass die nördliche und südliche Umfassungsmauer durchgebrochen und allmälig eine Reihe von Seitenkapellen bis ins 15. Jahrh. hinab angebaut wurde, so dass der Dom jetzt fast fünfschiffig erscheint. Endlich wurde im Mittelalter zwischen 1397 und 1412 der noch erhaltene, treffliche gothische Kreuzgang (b) durch den damaligen Dombaumeister *Johannes Weckerlin* ausgeführt. — Aus seinen nachmittelalterlichen Schicksalen will ich nur eines Gewitterbrandes vom J. 1765 gedenken, in Folge dessen der jetzige (westliche) Hauptthurm, der ganze westliche Chor (c) und die beiden Kreuzflügel durch den Architekten *Neumann* aus Würzburg mit steinernen Dächern und einigen Zuthaten des damaligen barocken Geschmackes versehen wurden. Dann folgen die unglücklichen Perioden, in denen der Dom zweimal als Heumagazin dienen musste, bis man ihn 1814 dem Gottesdienste zurückgab. Aus dem J. 1828 stammt die gothische, eiserne Kuppel des östlichen oder Pfarrthurmes, das Werk des Oberbauraths *Moller* in Darmstadt.

Denken wir uns nunmehr die den Dom leider noch immer umklebenden Wohnhäuser, die schmähliche Entstellung des vorigen Jahrh., hinweg, so haben wir, abgesehen von jener nördlichen und südlichen Kapellenreihe, eine grossartige, romanische Pfeilerbasilika mit östlichem (d) und westlichem (c) Chor und mit einem westlichen Querschiffe (e). Der älteste, in den Anfang des 11. Jahrh. fallende Bautheil ist ausser den 5 unteren Stockwerken der runden Ostthürme, wahrscheinlich auch die Anlage des Langhauses als einer dreischiffigen Basilika, wofür mir die Mas-

senhaftigkeit und enge Stellung der arkadentragenden Pfeiler, sowie die überall gleiche Stärke derselben und mehrere Details, namentlich in den Kämpfergesimsen, zu sprechen scheinen, wie wir dergleichen Alles auch an den Domen zu Speier, Augsburg und Bremen finden werden. Statt der ursprünglich flachen Holzbedeckung des Langhauses trat, wie ich mit Kugler glaube, nach einem Brande von 1137 eine Ueberwölbung, also auch die Hinzufügung der gewölbetragenden Halbsäulen an jedem zweiten Pfeiler (f) ein. Denn eben diese Halbsäulen stimmen in ihren Basen und Capitälen entschieden überein mit der erwähnten Gotthardskapelle (a), die noch jetzt (?) als Ledermagazin vermiethet ist. Diese Kapelle von nicht geringer Dimension ist deshalb so merkwürdig, weil sie meines Wissens das einzige Beispiel einer neben einer grossen Kirche befindlichen zweigeschossigen Kapelle ist. Das untere Geschoss wird nämlich durch 4 im Quadrat stehende Pfeiler in 3 Schiffe getheilt, deren jedes im Osten mit einer in der Mauerdicke liegenden, runden Nische schliesst, jedoch so, dass die des Mittelschiffes (g) bedeutend verlängert ist. Das obere, ebenso gebildete Geschoss hat Säulen als Gewölbeträger und auswendig an 2 Seiten eine Galerie von kleinen rundbogigen Arkaden. Dass beide Geschosse, wie gewöhnlich in den Doppelkapellen, durch eine Oeffnung verbunden waren, ist hier nicht anzunehmen.

Etwas später, als jene erste Ueberwölbung des Langhauses, fällt, mit Ausnahme der beiden erwähnten Thürme, die Entstehung der ganzen Ostseite mit ihrer grossen runden Absis (h), wie man auf den ersten Blick aus den Blendbogen, der kleinen Arkadengalerie darüber, dem Bogenfries am Giebel und den beiden rundbogigen Portalen sehen kann, die alle mit den ihnen gleichzeitigen Theilen des Doms in Speier grosse Aehnlichkeit haben. Dann folgen, da der Brand von 1191 uns als sehr verheerend geschildert wird, sehr umfassende Veränderungen und Zusätze. Jene bestehen zumeist in den jetzigen Gewölben des Langhauses, die einen offenbaren Uebergang vom Rund- zum Spitzbogen verrathen; diese in der Hinzufügung des westlichen Querschiffs (e) mit seinem daran stossenden breiten Chore (c), der im Innern fast ein übereck gestelltes Quadrat mit abgefassten Ecken bildet und im Aeusseren starke Strebepfeiler von fast gothischem Gepräge hat. Dieser ganze westliche Theil, der 1228 vollendet wurde, trägt sowol in seinem eckigen Schlusse (i), als in der Bildung und Stellung der Fenster, namentlich aber auch in seinem Innern, durchweg den Charakter des Uebergangsstiles. Eben dieser Bauperiode gehören auch das in der Ecke des südlichen Kreuzflügels und Seitenschiffes liegende quadratische

Capitelhaus (k) — die s. g. Memorie - und das grosse Portal der Nordseite (l) an. Dann folgen die schon erwähnten Kapellenreihen, die sich zum Theil durch hübsches, reichgegliedertes, gothisches Fenstermaasswerk auszeichnen. Endlich noch aus der gothischen Periode der gleichfalls erwähnte, an das Capitelhaus grenzende trefflich erhaltene Kreuzgang (a), sowie die oberen Aufsätze des Hauptthurmes und des Pfarrthurmes, über deren Bedachung wir bereits oben Notizen gegeben haben.

Aus allen diesen Angaben ist wol zu schliessen, dass der Dom weder im Innern noch im Aeusseren einen einheitlichen Gesammteindruck hervorzubringen vermag, dass er aber für die Entwicklungsgeschichte der Architektur ein sehr wichtiges Beispiel ist, das mit Ausnahme der Renaissancezeit vom frühromanischen Stile an alle folgenden in sich vereinigt.

Aehnlich verhält es sich mit der Skulptur, die uns in einer so grossen Reihe von Grabmonumenten aus Sandstein von der Mitte des 13. Jahrh. bis in unsere Zeit herab vorgeführt wird, dass wir, wie in keiner anderen Kirche Deutschlands, uns förmlich eine Geschichte dieser Kunst daraus zu entnehmen vermögen. Als die vorzüglichsten dieser 46 Denkmale möchten wol folgende zu nennen sein: Das Denkmal des Erzbischofs Johann's II. von Nassau, vom J. 1419, das, umgeben von reich gothischer Architektur, in ziemlich belebtem Ausdruck und recht guter Gewandung erscheint. Besser im Ausdruck und würdig imponirend in der Haltung, aber auch eckig conventionell in den Gewandfalten ist das des Erzb. Diether von Isenburg vom J. 1482; die beiden trefflichsten aber unter den mittelalterlichen sind das des Prinzen Adalbert von Sachsen vom J. 1484, und das des Erzb. Berthold von Henneberg vom J. 1504, das, obwol der kolossale Körper etwas verzeichnet ist, doch in Gesichtsbildung voll Ausdruck und in der Gewandung voll Leben ist. Aus der Renaissancezeit das unlängst wiederhergestellte des Kurf. Albert von Brandenburg 1545, und das der Familie Gablenz 1592. Wie sehr die Skulptur in den folgenden Jahrhunderten in Verfall gerieth, beweisen die späteren Grabsteine fast ohne Ausnahme.

Im Uebrigen besitzt der Dom noch mehrere, in anderer Hinsicht bemerkenswerthe Werke der Plastik. Das älteste, technisch merkwürdigste derselben sind die von der 1804 abgebrochenen Liebfrauenkirche in das nördliche Domportal versetzten Bronzethüren (l), die unter dem Erzbischof Willigis ums J. 1000, als erstes seit Karl dem Gr. verfertigtes Werk dieser Art, gegossen wurden. Sie enthalten zwar keine Reliefs, wie die noch bekannteren an den Domen zu Hildesheim und Augs-

burg, aber unter mehreren Inschriften auch den berühmten Freibrief des Erzb. Adalbert I. vom J. 1135. Das zweite, weniger bedeutende, ist der im östlichen Chore stehende zinnerne Taufstein, den ein gewisser Meister *Johannes* im J. 1328 verfertigte; das dritte eine Reihe von Chorstühlen in der s. g. Memorie, die in sehr schönem Renaissancestil um 1590 gearbeitet sind; und das vierte das im Kreuzgang befindliche Marmordenkmal des Dichters Heinrich Frauenlob, eine treffliche Composition *Ludwig Schwanthaler's* aus dem J. 1842. Es ist eine trauernde Jungfrau, die den Sarg des der Frauen Lob singenden Minnesängers Heinrich v. Meissen bekränzt. — Das mittlere Fenster des westl. Chores ist geschmückt mit Glasmalereien von *Helmle* in Freiburg, die die Kreuzigung und Auferstehung darstellen.

Vom Dom aus haben wir noch zwei anderen Gebäuden einen kurzen, nur äusseren Besuch abzustatten. Das eine ist die, wenn auch nicht grosse, doch hübsch gelegene

Stephanskirche

aus dem Anfang des 14. Jahrh., welche in ihren 3 gleich hohen Schiffen, (eine am Rheine seltene Form,) ihrem Querschiff und vieleckig schliessenden Chor recht hübsche Verhältnisse zeigt, und mit einem zierlichen, spätgothischen Kreuzgange versehen ist. Das andere ist das in den Jahren 1829—33 nach *Moller's* Plänen von *Wetter* erbaute Theater, das in seiner äusseren Form als Oblongum mit einem auf der Hauptseite (dem Gutenbergsplatze) vortretenden, halbkreisförmigen Mittelbau einigermaassen an das Dresdner Theater erinnert, aber viel einfacher in seiner Architektur und ohne allen plastischen Schmuck ist. Wenn auch noch so stillos, erhebt sich der Bau doch in recht schönen, vollkommen zu einander passenden Verhältnissen und Formen. Die Façade zeigt uns 3 durch Gesimse von einander geschiedene Stockwerke. Ueber dem untersten derselben zieht sich rings um den Mittelbau ein Balcon hin. Zwischen den rundbogig geschlossenen Fenstern steigen im oberen Geschosse einfache Pilaster mit antikisirenden Kapitälen empor.

Um das wenige Bedeutende, was sich unter den Schöpfungen der Malerei in Mainz findet, zu sehen, verfügen wir uns zu dem jetzt zu einem städtischen Museum umgeschaffenen kurfürstlichen Schlosse, dessen reiches Innere ausser einigen Fresken im Akademiesaale, und der für Alterthumsforscher höchst wichtigen Sammlung der in dortiger Gegend gefundenen römischen Alterthümer, unter denen sich wol kunsthistorisch, aber nicht künstlerisch Bemerkenswerthes findet, auch die noch nicht sehr reiche städtische

Gemaeldesammlung

enthält. Unter den Bildern derselben machen wir nur folgende

namhaft: I. Saal: Von *Rubens* und *Snyders* ein treffliches Thierstück mit Figuren (98). — II. Saal: einige Bilder der Venetianer des 16. Jahrh. — III. Saal: mehrere der oberdeutschen Schule aus der Schlusszeit des Mittelalters; auch das vielbesprochene Bild Adam und Eva, von *Albr. Dürer* (6), das die Jahreszahl 1507 trägt, aber so sehr übermalt und verdorben ist, dass sich nicht entscheiden lässt, ob dieses oder ein ganz ähnliches Exemplar zu Madrid das Original ist. — Von *Gaudenzio Ferrari* der h. Hieronymus in einer Landschaft (108), die Anbetung der Könige (109) und der junge Tobias (110). — IV. Saal: *Velasquez,* Kopf eines Cardinals (173). — V. Saal: *Rubens:* David wird von Samuel zum Könige gesalbt (96). — VII. Saal: Von *Lorenzo di Credi,* dem Mitschüler Leonardo's unter Andrea Verocchio, eine lieblich anmuthige Madonna (115). — VIII. Saal: enthält neuere Bilder: Von *Jos. Stieler,* der Schutzengel (4); *Schotel,* bewegte See (14); *Dietz,* der Tod Pappenheims bei Lützen (11); *Gisbert Flüggen,* der unglückliche Spieler (17), von tief ergreifendem, tragischem Ausdruck. — IX. Saal: Von *Otto Veenius,* Christi Barmherzigkeit (2) und die Kreuztragung (62); von *Annibale Caracci,* die Madonna ertheilt das Scapulier (3), und von *Guercino,* der h. Franziscus, welcher stigmatisirt wird (92), eine zwar misslungene, aber für das Colorit des Meisters charakteristische Figur.

IV.

Von Mainz über Wiesbaden nach Frankfurt.

In dem den Römern als Fontes Mattiaci schon bekannten und doch in seiner ganzen Bedeutsamkeit rein modernen

Wiesbaden

beschränken sich die Kunstwerke, die hier seltener als die Schöpfungen der Natur das Ziel der schaulustigen Badegäste zu sein pflegen auf einige neuere Kirchen, Schlösser und Sammlungen der Vergangenheit und Gegenwart. Die ersteren sind die von *Hoffmann* erbaute, zierliche

KATHOLISCHE KIRCHE,

deren Inneres 2 Altarbilder von *Steinle* (eine Madonna) und von *Alfred Rethel* (der h. Bonifacius) enthält; und die noch unvollendete evangelische Kirche von *Boos,* in deren Absis die Kolossalstatuen Christi und der 4 Evangelisten von *Hopfgarten* aufgestellt werden sollen.

Unter den bedeutenderen Profanbauten ist ausser dem von *Moller* 1837 und 38 erbauten herzoglichen Schlosse vor Allen der Sammelplatz der schönen Welt,

der prachtvolle, mit grossen Colonnaden versehene Kursaal zu nennen, in welchem 28 korinthische Säulen die an beiden Seiten hinlaufenden Orchestergalerien tragen. Seinen grössten plastischen Schmuck bilden die in Mauerblenden stehenden zierlichen Marmorstatuen von *Schwanthaler*, Tänzerinnen in reizenden Stellungen. Ausser diesen Skulpturen wüssten wir keine anderen nennenswerthen, als die Hygiea-Gruppe des Kochbrunnens, von *Karl Hoffmann* (aus dem J. 1853).

Ebenso wenige Worte genügen, um den Inhalt der im s. g. Schlösschen (an der Wilhelmsstrasse) befindlichen herzoglichen

SAMMLUNGEN

namhaft zu machen, insofern dieselben ins Gebiet der Kunst einschlagen. 1) Die Bibliothek, unter deren miniirten Handschriften sich einige merkwürdige aus dem 12. und 13. Jahrh. finden. 2) Das Museum der Alterthümer, welches unter anderen römischen Skulpturen auch einen künstlerisch bedeutenden Mithrasaltar*), der 1842 bei Heddernheim an der Nidda gefunden wurde, sowie mehrere Sarkophag-Fragmente, kleine Bronzen und Vasen enthält. 3) Die Mittelalterthümer, deren bedeutendstes Werk der holzgeschnitzte, vergoldete Altar aus der ehemaligen Abtei Marienstadt bei Hachenburg ist, welcher ins 13. Jahrh. gesetzt wird. 4) Die Gemäldesammlung, im oberen Stockwerk, welche einige beachtenswerthe Bilder aus der altniederländischen und altdeutschen Schule (mit oft willkürlich benannten Urhebern), aus den Niederländern und Deutschen des 17. Jahrh. und aus einigen italienischen Schulen enthält, die einzeln aufzuzählen wir hier unterlassen wollen, da sie unsres Wissens weder gehörig katalogisirt sind, noeh den spärlichen Besuchern reiche Ausbeute gewähren.

Statt dessen wenden wir uns zu dem neuesten, architektonisch und plastisch anziehenden Denkmale, welches der regierende Herzog dem Andenken an seine, nach kaum einjähriger Ehe ihm durch den Tod (1845) entrissene Gemahlin Elisabetha Michailowna, Tochter des Grossfürsten Michael, geweiht hat. Es ist die mit ihren vergoldeten Kuppeln uns schon von fern entgegenstrahlende

RUSSISCH-GRIECH. KAPELLE,

die auf der halben Höhe des nahen Neroberges der oben genannte Architekt *Hoffmann* von 1848—55 erbaut hat. Das Gebäude aus weissem Sandstein bildet ein Quadrat, byzantinischen Stils mit antikisirenden Details. An jeder der 4 Seiten des Quadrats wird die etwas vorspringende Mitte auf beiden Seiten von je 2 korinthisirenden Säulen begrenzt und von einem rundbogigen Giebel abgeschlossen, der von einem Kreuze bekrönt ist. Ueber der

*) S. über die Mithrasvorstellungen die Antiken im unteren Belvedere zu Wien.

Mitte des Quadrats erhebt sich ein runder Thurm, der mit einer nach asiatischer Weise birnenförmigen Kuppel bedeckt ist, und neben ihm steigen an den 4 Ecken ähnliche, kleinere Thürme empor. Auf allen Thürmen prangt das russische Doppelkreuz mit herabhangenden goldenen Ketten. Im Bogenfelde der 3 Hauptseiten befinden sich die Kolossalköpfe der Schutzpatrone der Verstorbenen, nämlich östlich die h. Elisabeth, westlich die h. Helena und südlich der h. Michael. Die Haupteigenthümlichkeit des nur aus weissem oder farbigem Marmor bestehenden Innern bildet nach russischer Weise die s. g. Ikonostasis oder die Wand, welche den Chor, das Heiligste, den profanen Blicken verhüllt. Sie ist mit den vom russischen Hofmaler *Neff* ausgeführten Bildern russischer Heiligen und anderem glänzenden Schmucke versehen. Ausserdem ist das Innere namentlich unter der Hauptkuppel und über dem westlichen Eingange reich an Stukkaturarbeiten und Freskogemälden auf Goldgrund vom Maler *Hopfgarten* aus Berlin. Herrlich ist der Anblick der bei geöffneter Aussenthür sich in der inneren Glasthür des südlichen Portales spiegelnden Gegend.

Schöner, als die reiche Pracht des uns so fremdartig orientalisch anschauenden Baues ist das Grabdenkmal der Herzogin, das sich in einem der Kapelle angebauten fünfeckigen Abschlusse, der mit einer Glaskuppel bedeckten s. g. Rotunda, befindet. Diese trefflichste Schöpfung des kürzlich verstorbenen *Emil Hopfgarten* erinnert in ihrer Idee wie in ihrem Aufbau natürlich jeden Beschauer an Rauch's Königin Louise, aber nicht zu ihrem Nachtheil, denn die Vorstellung des aller irdischen Hoheit und Würde entkleideten lieblichen Todes ist hier mit wunderbarem Zartgefühl durchgeführt. Auf dem Sarkophag, dessen Seitenwände die 4 allegorischen Statuen des Glaubens, der Hoffnung, der Liebe und der Barmherzigkeit und die der 12 Apostel schmücken, schläft die 19jährige Fürstin, deren Seelenadel sich in den Zügen des Antlitzes ausprägt, den sanftesten Schlaf. Der Körper, nur mit einer leichten Hülle bedeckt, ist von schönen, kräftigen Formen; das leicht vorgeneigte Haupt ziert ein Kranz von Rosen.

In schönstem Einklang mit der Bedeutung dieses in seiner Art einzigen Gebäudes in Deutschland steht die demselben geschaffene Umgebung.

Auf der kurzen Fahrt nach Frankfurt liegt als letzte Station das nassauische Städtchen

Höchst

mit seiner architektonisch interessanten Justinuskirche, einer vermuthlich vor 1090 erbauten Basilika mit flachgedecktem, noch wohl erhaltenem Mittelschiff, deren 10 arkadentragende Säulen der Antike noch sehr nahe stehen, und sich durch leichte, elegante Kämpfer zwischen

den korinthisirenden Kapitälen und den Bogen auszeichnen.

Bereits nach wenigen Minuten befinden wir uns im Bahnhof der bundestäglichen Mainstadt

Frankfurt,

deren Bedeutung in der Kunstwelt, abgesehen von den am Ende des 15. Jahrh. dort zum Vorschein gekommenen Spuren einer Malerschule, welche die Richtung der Brüder van Eyck und ihrer nächsten niederländischen Nachfolger mit der der oberdeutschen Schulen zu vereinigen strebte, lediglich das Ergebniss der letzten Jahrzehnte ist und sich so ganz und gar an die Gründung des Städelschen Instituts knüpft, dass fast Alles, was an Kunstleistungen, namentlich in der Malerei, geschaffen wird, unmittelbar oder mittelbar aus dieser Kunstschule hervorgegangen ist. Die herrschende Richtung dieser 1828 gegründeten Kunstschule und Kunstsammlung war, so lange der 1831 zum Director derselben berufene Altmeister *Philipp Veit* an der Spitze stand, die streng religiös-historische, wie sie sich in den durch sein Wirken herangezogenen Malern *Steinle*, *Settegast*, zum Theil auch *Alfred Rethel* und Anderen kund gab. Neben ihnen traten jedoch auch die Düsseldorfer *Jacob Becker* aus Worms, *Lessing*, *Julius Hübner* u. A. mit Werken einer freieren Richtung auf, die, als sie sowol bei den Schaffenden wie bei den Geniessenden immer weitere Anerkennung fand, zur Folge hatte, dass Veit nicht nur das Directorat niederlegte, sondern auch vor einigen Jahren nach Mainz übersiedelte, und dass einige seiner Freunde sich nach Sachsenhausen zurückzogen. Aber die Versuche, Lessing zum Director der Kunstschule zu gewinnen, scheiterten.

Als Inspector aller Sammlungen des Instituts ist der durch seine umfassenden, gründlichen Kunstforschungen bekannte *Joh. Dav. Passavant* zu nennen, der zwar auch als ausübender Maler noch hin und wieder thätig ist, noch viel thätiger und einflussreicher aber in seinen amtlichen Geschäften und gediegenen Kunststudien. Von letzteren legen, neben einer Menge von Aufsätzen über die mittelalterliche und neuere Kunst, seine grössern Arbeiten „Raphael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi", „Kunstreise durch England und Belgien" und „die christliche Kunst in Spanien" Zeugniss ab. An seiner Hand werden wir nach Betrachtung der kirchlichen und plastischen Denkmale das Städelsche Kunstinstitut durchwandern.

Der erste Rang unter den im Ganzen nicht hervorragenden Kirchen gebührt natürlich der Kirche des h. Bartholomäus, dem

KROENUNGSDOME

der deutschen Kaiser, der leider durch allerlei entstellende, profane Anbauten und Umgebungen fast von keiner Seite ein imposantes Aeusseres bietet. Was in den Kirchen gewöhnlich den grössten

Raum einnimmt, das Langhaus, ist hier nur kurz, niedrig und von untergeordneter Bedeutung. Seine 3 gleich hohen Schiffe mit ihren quadratischen, an den Ecken abgefassten Pfeilern, an die sich Dreiviertelsäulen als Gewölbeträger anlehnen, sind frühgothisch; dagegen tragen Chor und Querschiff (aus den Jahren 1315—38), die höher sind als das Langhaus und mit diesem fast ein griechisches Kreuz bilden, den Charakter der Blüthezeit der Gothik; aber die Hauptzierde des ganzen Baues bildet der 1415 gegründete prachtvolle Thurm, der beinah während jenes ganzen Jahrhunderts wegen Mangels an Geldmitteln und häufigen Wechsels der Baumeister nicht viel vorrückte, bis er 1480 durch *Hans von Ingelheim* einen neuen Aufschwung erhielt und 1512 so weit vollendet oder vielmehr unvollendet war, wie er jetzt vor uns steht und stehen wird, bis das reiche Frankfurt sich entschliesst, den im Städelschen Institut ausgestellten trefflichen Entwurf seines Architekten *Hessemer* zur Ausführung zu bringen. Einzelne unschöne Verhältnisse, namentlich das des untersten allzu langen Fensters, machen sich in den unteren quadratischen Geschossen geltend, dagegen steigt das Octogon, das offenbar mit 8 Spitzgiebeln schliessen sollte, in recht schönen Verhältnissen empor, endigt aber leider mit einem rohen kuppelförmigen Steindache.

Im Innern finden wir in noch höherem Grade das Missverhältniss zwischen dem Langhause und den östlichen Theilen; wir halten uns daher lieber an einige Denkmale der Skulptur und Malerei. Unter jenen gibt es freilich nur wenige von leidlichem Kunstwerth, z. B. der Grabstein Johann's von Holzhausen und seiner Frau, der in der Stellung der Körper noch ganz den steifen gothischen Stil vom Ende des 14. Jahrh. zeigt; und im Chor das nur historisch interessante Grabmal Günther's von Schwarzburg, des Gegenkönigs Karl's IV. Künstlerisch werthvoller sind die jetzt restaurirten Wandgemälde (aus dem J. 1427) über den Chorstühlen, die einen Cyclus von Vorstellungen aus der Legende des h. Bartholomäus, als des Schutzpatrons der Kirche, sowie über dem Altar eine Vision der Apokalypse und Christus, der der Magdalena im Garten erscheint, zum Gegenstande haben. Sie verrathen einen Maler der kölnischen Schule, welcher in einzelnen Motiven sehr an Meister Stephan (im Städelschen Institut, Nr. 140. 141) erinnert, ihm aber in der künstlerischen Ausbildung bedeutend nachsteht. Ausserdem erblicken wir über dem Altar an der Stelle, wo sich ehedem eine Copie der Himmelfahrt Mariä von Rubens befand, aus dem J. 1852 ein herrliches Bild desselben Gegenstandes von *Ph. Veit*. Oben schwebt die h. Jungfrau in verklärter Schönheit zum Himmel empor, wo sie von dem thronenden Christus empfangen wird.

Neben ihr halten zwei Engel Krone und Scepter für sie in Bereitschaft. Während uns diese Scene in ziemlich matter, verklärter Färbung erscheint, versetzen uns die unten das Grab umstehenden Apostel durch die volle Kraft ihrer Farben auf die Erde. Treffend sind die Gegensätze ausgedrückt in dem glaubensfeurigen Petrus und dem glaubensträgen Thomas, der den Gürtel der h. Jungfrau betrachtet, den sie ihm, wie die Legende sagt, als ein Zeichen ihrer Auffahrt zum Himmel zurückgelassen hatte. In zweien der übrigen Apostel hat sich der Künstler die sehr weitgehende Freiheit genommen, bekannte Zeitgenossen im Portrait darzustellen.

Weder die übrigen mittelalterlichen Kirchen der Stadt, noch die moderne, 1832 erbaute Paulskirche parlamentarischen Andenkens halten wir in künstlerischer Beziehung einer Besichtigung für würdig, sondern verfügen uns, um einstweilen bei den mittelalterlichen Gebäuden zu bleiben, zu dem berühmten, aus Goethe's „Wahrheit und Dichtung" hinlänglich bekannten

ROEMER,

der uns aber nicht etwa in architektonischer Beziehung fesselt, da ihm das seiner geschichtlichen Bedeutsamkeit angemessene imposante Aeussere, sowie überhaupt ein charakteristischer Stil fast gänzlich fehlt, sondern durch den auf dem Gebiete der monumentalen Malerei jetzt so wichtigen Kaisersaal. Ich muss mich indessen auf die Hervorhebung der gelungensten Gestalten beschränken, indem ich die Nennung der einzelnen Dargestellten und Darsteller den vielen hierauf bezüglichen Monographien überlasse. Zu den von *Philipp Veit* schon länger vorhandenen Bildern Otto's des Gr., Friedrich's II. und Heinrich's VII. ist kurz vor des Künstlers Weggange nach Mainz auch Karl der Grosse hinzugekommen, im Hintergrunde die hell erleuchtete Grabkapelle zu Aachen; jedenfalls eine der bedeutendsten Gestalten, aber im Colorit etwas zu matt. Vom Inspector *Passavant* rührt Heinrich der Heilige her, von *Alfred Rethel* aus Aachen der Kaiser Philipp von Schwaben, die grossartige Gestalt Karl's V. und die besonders in der Gewandung elegant ausgeführte Figur Maximilian's II. *Steinle*, den wir ebenfalls schon früher kennen lernten, malte Albrecht I. und Ferdinand III.; *Stilke* in Düsseldorf Heinrich III.; *Lessing* die durch Modellirung, klare und saftige Färbung und geschmackvoll gewählte Gewandung sich auszeichnende Gestalt Friedrich Barbarossa's, die meines Erachtens für die vollkommenste von allen zu halten ist. *Bendemann* in Dresden lieferte Lothar den Sachsen und sein Schwager *Julius Hübner* Friedrich III. Andere, entweder durch glänzendes Colorit oder durch sorgfältige Ausführung ausgezeichnete Gestalten sind von

Ballenberger in Frankfurt, wieder andere von *Joh. Ender* und *Kupelwieser* in Wien. Diese grosse Verschiedenheit der Maler hat auch einen gewissen störenden Mangel an Einheit der Anordnung, an Gleichheit der Grösse, Einfassung u. s. w. zur Folge gehabt.

Beim Verlassen des Rathhauses werfen wir hier auf dem Römerberge noch einen Blick auf eins der am besten erhaltenen mittelalterlichen Privathäuser Deutschlands, das s. g. steinerne Haus, das, aus dem J. 1400 stammend, uns beweist, wie die damalige bürgerliche Architektur im Gegensatze gegen die kirchliche die Mauerflächen beibehielt und den Schmuck nur an Thüren, Fenstern, Eckthürmchen und Dachzinnen anwendete. Während aber anderswo die Eckthürmchen in Pyramiden auslaufen, sind sie hier mit Zinnen bekrönt.

Bevor wir zum Centralpunkt des Frankfurter Kunst- und Künstlerlebens, dem Städelschen Institute, übergehen, haben wir noch eine räumlich weite Wanderung zu den grossentheils auf öffentlichen Plätzen ausgestellten Werken der Plastik zu machen. Es ist, dem Römerberge zunächst, die neben der Paulskirche gelegene, nach *Stüler's* Plan 1844 im Rundbogenstil erbaute Börse, deren Aeusseres an der westlichen Vorderseite 7, an der östlichen Rückseite 2 Statuen, sämmtlich aus Sandstein, schmücken. Dort sind es die fünf Welttheile, nebst dem Land- und Seehandel, hier die Hoffnung und die Klugheit, grossentheils von *Launitz* und *Zwerger*.

Ungleich berühmter wenigstens ist das in der Allee vor dem Komödienplatze stehende kolossale Goethe-Monument, das von *Ludwig von Schwanthaler* modellirt und in der kön. Erzgiessereiin München gegossen wurde, ein Werk, das ich, wenn auch nicht mit Kugler (kl. Schriften III, S. 510) „fast für ein Nationalunglück", doch leider sowol an sich, als in der verdüsternden Umgebung für eine ziemlich misslungene Schöpfung des grossen Meisters erklären muss. Das breite, kurze Postament steht im Missverhältniss zu der kolossalen Figur, an der einzelne Körpertheile offenbar der nöthigen Sorgfalt in der Ausführung ermangeln. Der Dichter trägt über dem modernen Rock den bekannten Mantel, der aus der Noth der monumentalen Plastik gern eine Tugend machen möchte, sich ziemlich unschön um den Baumstamm schlingt, an den sich die Figur lehnt, und in den gezwungenen Falten weder des Künstlers, noch des Dichterfürsten würdig ist. Für gelungener, wenigstens in der Modellirung, aber nicht in der inneren Anordnung, halte ich die Reliefs am Postamente: vorn die Gestalten der drei Hauptgattungen der Poesie, auf der Rückseite eine Victoria, die ihre Kränze an die Braut von Korinth, Prometheus und den Erlkönig, sowie an Tasso, Götz von Berlichingen und Egmont vertheilt; auf den Seiten-

flächen einerseits Hermann und Dorothea und Wilh. Meister, andererseits Iphigenia und Faust.

Von diesem „Goetheplatze“ wandern wir zum angrenzenden Rossmarkt, der gegenwärtig sein lange schon in der Arbeit begriffenes, grossentheils vollendetes Gutenbergs-Denkmal von *E. von der Launitz* erhält. Auf dem kolossalen, an den vier Ecken mit den allegorischen Gestalten der Theologie, Naturwissenschaft, Musik und Industrie, und an den Seiten mit Reliefs zu schmückenden Postamente sollen die galvanoplastisch ausgeführten Statuen Gutenberg's, Fust's und Schöffer's sich erheben. — Von da machen wir nach Besichtigung des ehernen Denkmals vom Senator Giolett, von *Launitz* (in der Nähe des Gallusthores), den langen Weg nach dem Friedberger Thore, zu dem mehr historisch, als künstlerisch interessanten Denkmal der Hessen, die 1792 hier im Kampfe gegen Cüstine's Truppen fielen. Die Zahl der hier übereinander geschichteten Felsblöcke entspricht der der gefallenen Streiter. Gegenüber, an der Friedberger Landstrasse, erblicken wir auch das neuerbaute Bethmannsche Museum, ein von oben beleuchtetes Achteck, in welchem sich neben einer Zahl von sehr scharfen Gypsabgüssen nach Antiken auch der erste Entwurf des Alexanderzuges von *Thorwaldsen*, der grosse Aehnlichkeit mit der Marmorausführung in der Villa Carlotta (oder Sommariva) am Comer-See hat, und die aus so unzähligen Verkleinerungen in Gyps und anderen Stoffen bekannte, marmorne Ariadne von *Dannecker* befinden. Die Schwierigkeiten in der Stellung der auf dem Thiere behaglich ruhenden Ariadne hat der Künstler so glücklich überwunden, dass wir von jeder Seite die Gestalt betrachten können, ohne irgend eine unschöne Linie zu finden. Von vorn ist es der im Profil gesehene Kopf, die schönen Verhältnisse des Halses, des Busens, der Schenkel und der Kniee, was wir bewundern; auf dem Rücken ist es die zarte Muskulatur und die Haltung der Arme. Das Ganze ist sowol durch die ungezwungene Ruhe der aufschauenden Gestalt auf dem schreitenden Thiere, als auch durch den Gegensatz der weiblich zarten Körperformen gegen den kräftigen Bau des Thieres von der glücklichsten Wirkung.

In wenigen Städten Deutschlands zeigt auch die Ruhestätte der Entschlafenen so viele künstlerisch ansprechende und angemessene Denkmale, als der unweit der Friedberger Warte liegende neue Friedhof, welchen wir durch den freilich nicht sehr passend im dorischen Stil gehaltenen Mittelbau des Leichenhauses betreten. Warum nicht lieber die ernsten Formen des christlich-romanischen Baustils? Aber der ganze, von einer Mauer umschlossene Gottesacker mit seiner das Ende bildenden Halle der Familiengräber macht einen er-

hebenden, feierlichen Eindruck. Eins der herrlichsten Grabdenkmale, das Werk *Thorwaldsen's*, schmückt in der Bethmannschen Gruftkapelle die Ruhestätte des Hrn. von Bethmann, der in Florenz einen Knaben aus dem Arno rettete, in Folge dessen erkrankte und starb. Es besteht aus 5 Reliefs, deren mittleres den Entschlafenen als müden Wanderer am Ziele seiner Laufbahn sitzend darstellt. Während ihm ein Genius von einer Seite den Kranz der Ehren reicht, naht ihm von der anderen der Genius des Todes. Daneben links die Mutter und die Schwester des Verstorbenen; rechts der Flussgott Arno als Atropos, die unabwendbare Parze, neben der Klio, welche die edle That auf die Tafeln der Geschichte schreibt. Ein in Harmonie der Gruppen, in Sinnigkeit und Zartheit der Modellirung des grossen Meisters würdiges Werk. Daneben an der Mauer das Denkmal der Frau Bethmann-Hollweg mit dem Engel, der die Auferstehung des Herrn verkündet. Unter den vielen anderen, mehr oder minder bedeutenden Sculpturen, die meistens von *Launitz* oder *Zwerger* aus Frankfurt, oder von *J. B. Scholl* aus Mainz herrühren, erwähnen wir nur noch das von *Launitz* erst vor einigen Jahren errichtete Grabmal des Hrn. Stephan von Guaita und seiner Gattin.

Auf der Wanderung zu unserem letzten Kunstziele Frankfurt's, dem Städelschen Institut, machen wir den Umweg zum Obermainthor nach der Stadtbibliothek, einem Gebäude vom Prof. *Hessemer* (aus dem J. 1825), das mit seiner antiken Façade sich in recht hübschen Verhältnissen präsentirt. Doch begnügen wir uns hier, die vielen Alterthümer und das fast nur aus Copien bestehende Prehn'sche Gemäldecabinet übergehend, mit einer schnellen Betrachtung der kolossalen Marmorstatue Goethe's, einem vom Italiener *Pompeo Marchesi* (1838) ausgeführten Werke. Der Dichter ist sitzend dargestellt, die Rechte ruht auf der Lehne des Stuhles, in der Linken hält er ein kleines Taschenbuch. Ich kann jedoch nicht sagen, dass das Ganze den einer so kolossalen Statue entsprechenden Eindruck macht; denn in der Haltung des Kopfes und anderer Theile ist viel Manierirtes, und der Ausdruck des Gesichtes könnte meines Erachtens grossartiger sein.

Da ich nun weder das Standbild Karl's des Grossen aus rothem Sandstein auf der Mainbrücke, noch die ebenfalls fast auf unserem Wege liegende romanische, neuhergestellte Kapelle im Saalhofe für wichtig genug halte, um länger dabei zu verweilen, so wende ich lieber Raum und Zeit der Durchwanderung des

STAEDELSCHEN INSTITUTS

zu, in welchem sich, wie in wenigen Galerien Deutschlands, wenn auch nicht allseitige, doch gediegene Schätze mittelalterlicher, neuerer und neuester Malerei vereinigt finden. Und da die Dar-

legung der organischen Einrichtung der mit dem Institut verbundenen Kunstschule ausserhalb der Grenzen unseres Handbuches liegt; da ferner die Charakterisirung der einzelnen daran beschäftigten Künstler sich grossentheils an die Besprechung ihrer Werke knüpft, so können wir, und zwar in Begleitung des sichersten Führers, den uns der Inspector *Passavant* vor Kurzem selbst an die Hand gab, diese Wanderung sofort antreten.

Sind wir auf der Treppe an den Büsten Raphael's und A. Dürer's vorübergegangen, so liegen vor uns drei Eingangszimmer neben einander, deren Inhalt fast nur Kupferstiche und Handzeichnungen bilden. Im zweiten dieser Zimmer befindet sich die von *Veit* als Carton ausgeführte Kreidezeichnung vom Schilde des Achilles, auf dem uns der Künstler in ächt antikem Geiste alle die wunderbar reichen Scenen vorführt, mit denen nach der Beschreibung des Sängers der Ilias (Buch XVIII, Vers 478 ff.) Vulkan selbst den Schild des Aeaciden schmückte. Eben dort auch die colorirten Kupferstiche von *Volpato* nach Raphael's Logen und Stanzen im Vatikan. Das folgende zeigt uns ausser einigen sehr charakteristischen Handzeichnungen *Dürer's* auch die Farbenskizze des jüngsten Gerichts von *Cornelius* in der Ludwigskirche zu München.

Bei Betrachtung der Gemäldesammlung folgen wir dem kunsthistorischen Faden der Schulen, mit dem im Allgemeinen die hier beobachtete Aufstellung der Bilder übereinstimmt, so dass wir nur genöthigt sind, von der Reihenfolge der Säle abzuweichen.

I. Saal. Nach dem ältesten der vorhandenen Werke, dem mehr historisch als künstlerisch interessanten Marienbilde des *Barnabas von Mutina* (Nr. 41), welches die älteste byzantinische Behandlungsweise noch neben der schon sichtbaren Auffassung, wie sie Giotto einführte, beizubehalten strebt, und hier als Vorläufer der gesammten italienischen Malerei angesehen werden kann, erblicken wir den letzten Vertreter der rein idealistischen Italiener, den florentinischen Klosterbruder *Angelico da Fiesole* in seiner ihn aufs Deutlichste bezeichnenden thronenden Madonna von Engeln umgeben (13), und seine realistischeren Nachfolger *Fra Filippo Lippi* (46) und *Sandro Botticelli.* Von letzterem ein treffliches Profilportrait (407), in welchem sich das feinste Naturgefühl bei einer grossartig idealen Behandlung ausspricht. — Aus der reicher bedachten venetianischen Schule erwähnen wir zunächst den Einführer der Oelmalerei in Italien, *Antonello von Messina*, von dessen seltenen Bildern wir hier das Brustbild eines h. Sebastian (30) haben, das, ähnlich jenem Marienbilde des Barn. von Mutina, auf einer Grenzscheide steht, und zwar auf der des Naturalismus der Brüder van Eyck und der bisherigen idealeren Be-

handlungsweise der Italiener. Wichtiger als die hier vorhandenen Schöpfungen der noch in der alterthümlichen Befangenheit modellirenden *Giovanni Bellini* und *Cima da Conegliano* ist wol, zumal bei der Seltenheit der Bilder dieses jung verstorbenen Meisters, das Portrait eines heil. Streiters von *Giorgione* (9), dem ersten, der die Fesseln jener Befangenheit abwirft und die ganze Gluth der Farben zur Geltung bringt. Statt nun den Vollender der venetianischen Kunst, Tizian, hier zu finden, wie es sich wol erwarten liesse, müssen wir uns an den die venetianische Färbung mit der strengen Zeichnung der Florentiner verbindenden *Sebast. del Piombo* und an Tizian's Schüler *Moretto* halten. Jener stellte sich in einem sonderbaren Farbenkunststück (404) die Aufgabe, auf grünem Grunde eine Dame in grünem Kleide zu malen, so dass diese Zusammenstellung nur in einem Stückchen rothen Teppich und in der Farbe des Fleisches einen Gegensatz findet, der sich auf eine das Auge befriedigende Weise geltend macht. Von diesem erblicken wir zwei Werke, von denen das eine, die thronende Madonna mit dem h. Antonius und dem h. Sebastian (12), des Meisters früherer Zeit angehört und von dem neu erworbenen, den 4 Kirchenvätern (398), das sich ehemals in der Galerie des Cardinals Fesch in Rom befand, weit übertroffen wird. Hieher gehört auch die feine, geistvolle Farbenskizze des als Portraitmaler ausgezeichneten *Paris Bordone* (399) zu seinem Gemälde in der Akademie von Venedig, worin der Fischer den vom Evangelisten Marcus als Beweis seiner gnädigen Gesinnung gegen Venedig erhaltenen Ring dem Dogen der Stadt überreicht. Mit Uebergehung der beiden Copien nach Paul Veronese (45 und 400) haben wir sodann noch das in der Färbung so prachtvolle Portrait des Dogen Marc Antonio Memmo von *Tintoretto* (401) und die beiden in verschiedener Beziehung gelungenen Portraits von *Moroni* (51 und 402) zu erwähnen.

Nun noch einige Werke aus den übrigen der in diesem Saale enthaltenen mittel- und oberitalischen Schulen. Wenn wir das durch Innerlichkeit des Gefühls ausgezeichnete Madonnenbild von *Perugino* (1) und das ähnliche, wenn auch schwächere seines Schülers *Pinturicchio* (18) betrachtet haben, so sehen wir uns vergebens nach einer Originalschöpfung Raphael's und nach einem hervorragenden Werke seines besten Schülers *Giulio Romano* um, müssen uns vielmehr mit des Letzteren Leichnam Christi, von Engeln umgeben (406), einem des ächt religiösen Geistes bereits entbehrenden Bilde, begnügen. Einige für die Nachahmer Leonardo da Vinci's charakteristische Werke finden wir aber in der h. Katharina (42) von *Cesare da Sesto*, und wenn auch nur in einer alten Copie nach

Bernardino Luini: Die h. Familie mit dem Lamme (17). Was endlich die ziemlich schwach besetzte Schule der Eklektiker aus Bologna anlangt, so will ich nur *Guido Reni* mit einem h. Joseph nennen, der das Christkind im Arm hält (35).

III. Saal. Im Allgemeinen reicher an hervorragenden Werken, als die älteren italienischen Schulen, sind die altniederländischen und altdeutschen Schulen bis auf ihre letzten Ausläufer des 16. Jahrh. hier bedacht. Zwar könnten wir mit dem uns bereits bekannten Meister Stephan beginnen, wenn es nur glaublich wäre, dass die beiden Flügelbilder (140. 141) der im städtischen Museum zu Köln (vgl. S. 30) befindlichen Mitteltafel mit dem jüngsten Gericht, welche in 12 kleineren Abtheilungen das Martyrthum der Apostel enthalten, von seiner Erfindung und seiner Hand seien. Denn wer das Dombild geschaffen, kann unmöglich, trotz vieler technischen Aehnlichkeiten, ein so unverkennbares Wohlgefallen an der Darstellung aller möglichen Barbareien documentiren. Die ursprünglichen Rückseiten dieser Flügel enthält die Pinakothek zu München (Kab. 10. 14). Viel erfreulicher ist der Anblick der schönen, so fein und zart ausgeführten Madonna *Johann's van Eyck* (408), mit der wir zu der 1410 zuerst angewandten Technik der Oelmalerei gelangen. Diese finden wir nämlich hier in einem mit der Jahreszahl 1417 bezeichneten Bilde (409) *Peter Christophsen's*, des ältesten Schülers der Brüder van Eyck, welches also dadurch, sowie als nachweislich ältestes Bild dieses Meisters, den wir im Berliner Museum noch näher betrachten wollen, von besonderem Interesse ist. Es ist eine Madonna mit dem Christkinde, die auf einem Thron sitzt. Neben ihr die hh. Hieronymus und Franciscus. Im Hintergrunde eine Landschaft.

Eins der kunstgeschichtlich wichtigsten Werke des ausgezeichnetsten Schülers der van Eyck, *Rogier von der Weyde d. Ä.*, besitzt das Institut in dem auf Goldgrund gemalten Bildchen (139) der sogenannten mediceischen Madonna. Es ist eine Maria auf dem Throne sitzend, mit dem Kinde an der Brust; 2 Engel halten den Vorhang des Baldachins; links stehen Johannes der Täufer und Petrus, rechts die Schutzpatrone des Hauses Medicis, die hh. Cosmas und Damianus. Die Jahreszahl 1450 auf dem mittleren der unten angebrachten Wappenschilde (eine rothe Lilie in weissem Felde) beweist, dass Rogier dies Bild in Florenz gemalt habe, denn damals sah ihn der italienische Schriftsteller Facius in S. Giovanni in Laterano vor den Bildern des Gentile da Fabriano. So gewiss also Rogier hier der Urheber ist, so unsicher sieht es mit der Autorschaft der 3 kleinen Bilder (120) mit der Geschichte Johannes des Täufers aus,

die Passavant einem Schüler Rogier's zuschreibt. Sie sind indessen nur verkleinerte Copien eines im Berliner Museum (534 B) jetzt vollständig vorhandenen Altarwerkes, für dessen Urheber man wenigstens der Hauptsache nach unseren Rogier selbst zu halten hat. Auch von seinem mit Recht so viel gepriesenen Schüler *Hans Memling* hat unsere Sammlung jetzt ein nebst vielen anderen Schätzen 1850 im Haag angekauftes männliches Portrait (410), das zwar nicht des Meisters eignes Bildniss ist, wie Manche glaubten, aber durch Lebendigkeit des Ausdrucks und feine Behandlung der Landschaft sehr anspricht.

Jüngere Meister dieser Schule sind die beiden Brabanter *Quintin Messys* und *Rogier v. d. Weyde d. J.* Von jenem eins seiner nicht gar häufigen Portraits (138), nämlich ein meisterhaft gemalter männlicher Kopf. Dieser aber, welcher Kraft des Ausdrucks mit ergreifender, oft allzu derber Naturwahrheit verband, erscheint uns in dem Fragment einer Kreuzigung Christi (144), das mit seinem bedeutendsten Werke, der Kreuzabnahme im Berliner Museum (534), sehr übereinstimmt. Endlich noch *Bernh. von Orley*, dessen Aufenthalt in Italien seiner künstlerischen Richtung eben nicht vortheilhaft war, wie wir hier aus seiner Grablegung Christi (164) sehen.

Zu den deutschen Malern, die unter entschiedenem Einfluss der Eyckschen Kunst standen, gehört jener in Köln bereits von uns betrachtete s. g. *Meister vom Tode Mariä*, von dem wir aber hier ein Werk vor uns haben, das, wenn es anders von ihm ist, auf eine Abnahme seiner künstlerischen Kräfte schliessen lässt, nämlich das Altarbild (111) mit Flügeln, vom Jahre 1524, dessen Hauptgegenstand die Klage um den Leichnam Christi ist; auf dem einen Flügel die h. Veronika mit dem Schweisstuche, auf dem anderen Joseph von Arimathia mit der Dornenkrone, und auf den Aussenseiten die Verkündigung. Der diesem Meister sonst so eigene warme Farbenton ist hier bedeutend abgeschwächt und hat an Licht und Durchsichtigkeit ebenso viel eingebüsst, wie der Ausdruck an Bestimmtheit. Ein solcher durch die Nachfolger der van Eyck gebildete Maler ist auch der um 1470—1480 in Frankfurt blühende *Konrad Fyoll*, dem Passavant sowol das kleine Altarbild mit Flügeln (125) beilegt, als auch das Mittelbild eines Altarwerkes (137) mit der Familie der h. Anna, und die zwei grau in grau gemalten Tafeln 132. 133. In allen diesen Bildern bemerkt man neben den sonst wohlgebildeten, oft schönen, erwachsenen Personen auffallend hässliche, schlecht gezeichnete Kinder.

Aus den oberdeutschen Malerschulen vom Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrh. sind fast nur ihre Hauptvertreter zu erwähnen; ich meine die beiden Hans Holbein, den älteren und

den jüngeren, A. Dürer und Cranach. Von dem älteren *Hans Holbein*, der ein Schwiegersohn Hans Burgkmair's war (siehe die Gemäldegalerie in Augsburg), sind die zwei Bilder (115. 116) aus dem Leben Christi, welche er 1501 für die Dominikanerkirche malte, und von seinem dem Vater weit überlegenen Sohne *Hans Holbein d. J.* ist das zwar in seiner Jugendzeit gemalte, aber von lebendiger Auffassung zeugende Portrait eines Vaters mit einem kranken Kinde (413). Besser ist der Koryphäe der fränkischen Schule, *Albrecht Dürer*, vertreten, nämlich zuvörderst in dem Mittelbilde eines Hausaltars (114) aus dem J. 1523, dessen übrige Theile sich im Museum zu Köln (die beiden Musikanten) und in der Pinakothek zu München (Kab. 123. 127) finden. Unser Hauptbild zeigt den leidenden Hiob, dem seine böse Xanthippe ein Gefäss über den Kopf ausgiesst, aber nur in leicht colorirten, so sehr verwaschenen Umrissen, dass man den grossen Dürer hieraus nicht erkennen kann. In seine frühste Zeit dagegen fallen 2 mit den Jahreszahlen 1494 und 1497 versehene Portraits, von denen ersteres (136) das seines siebenzigjährigen Vaters ist und sich, da das ähnliche Exemplar in München (Pinakothek, Kab. 128) die Jahreszahl 1497 trägt, als erstes Original erweist. Es zeichnet sich noch durch eine dem Meister später gar nicht mehr eigne Weichheit der Malerei aus, während die Zeichnung recht scharf und bestimmt ist. Das andere (412) mit den wundervollen, herabwallenden Haaren ist leider sehr nachgedunkelt. Der ruhmvolle Vertreter der sächsischen Schule endlich, *Lucas Cranach d. Ä.*, ist durch eine gute Madonna mit dem lieblichen Christuskinde (112) hinreichend repräsentirt.

Mit dem IV. Saal kommen wir zur niederländisch-deutschen Malerei des 17. Jahrhunderts, die wir mit dem hier heimischen, aber in Rom ausgebildeten *Adam Elzheimer* eröffnen. Sonderbar isolirt, ohne Meister und ohne Schüler steht er in der Kunstgeschichte da. Seine beiden Bilder, Paulus und Barnabas zu Lystra (277) und die Landschaft (327), gehören zwar nicht zu denen, worin er als Virtuos in Kerzen- und Feuerbeleuchtung erscheint, haben aber dafür jedes seine eigenthümlichen Vorzüge. Auf ihn lassen wir *Rubens*, den grossen Stammvater der niederländischen Kunstverzweigungen, folgen, von dem das Institut die erste Skizze (eine andere, in Oel gemalte befindet sich im Berl. Mus. 780) zu der Vermählung der h. Katharina in der Augustinerkirche in Antwerpen besitzt (174). Der Stoff ist, wie so manche dieser Art, von Rubens ganz ohne alle religiöse Ausdrucksweise, vielmehr rein theatralisch-süsslich aufgefasst, aber in grossartiger Composition. Dagegen gehört das Portrait eines Kindes (221) zu den gesunderen, geschmackvollen Leistungen des allschaffenden Meisters. Unter seinen zahlreichen

Schülern gedenken wir nur des grössten derselben, *van Dyck*, von dem wir unter anderen Portraits das eines jungen Mannes (414) von sehr naturwahrer Haltung erblicken. Ihnen reihen wir um so lieber ihren etwas jüngeren Zeitgenossen *Rembrandt* an, weil dieser noch naturalistischere Meister hier in dem Portrait der Frau Burggraaf (416) ganz in Rubens'schem Colorit auftritt, woraus sich schliessen lässt, dass das andre Portrait der jungen Dame (417) später gemalt sein mag. Der ihm sonst zum Verwechseln ähnliche *Gerbrand van den Eckhout* erscheint hier in dem Portrait des Historikers Dapper (173) ganz in seiner ihm eigenthümlichen Weise. Ein anderer hierher gehöriger Portraitmaler ist *Ferd. Bol*, dessen Bildniss eines jungen Mannes (418) von vortrefflichem Colorit ist. Endlich noch der sonst in Landschaften à la Claude Lorrain und in Thierstücken hervorragende *Albert Kuyp* mit einem so schönen Portrait (54), dass man es lange Zeit hindurch für ein Werk von Rubens hielt.

Die Reihe der Genremaler eröffnet billigerweise *Teniers d. J.*, von dem wir neben einer sehr sorgfältig behandelten Wachtstube (420) auch eine seiner seltener vorkommenden Landschaften in köstlichem Silberton (84) zu erwähnen haben. Von *Adrian von Ostade* eine kleine Bauernstube (243) von feiner Färbung. Auch von seinem wol am besten im Berliner Museum vorkommenden Schüler *Cornelius Bega*, der ebenfalls das Leben der niederen Stände Hollands schildert, besitzt das Institut 3 Bilder dieser Art (176. 177. 259). Nach ihnen kommt der humoristische *Jan van Steen*, dessen Hauptwerke zwar nicht in Deutschland zu finden sind, der uns aber hier 2 Bilder vorführt, von denen das eine (198), der mit einer Magd scherzende Mann, flüchtig aber geistvoll, das andere (199), der Alchymist, sehr fein ausgeführt ist. — Das höhere Genre repräsentiren *Netscher* (172) und *Franz von Mieris* (419), beide aber nicht in ihrem eigentlichen Virtuosenthum.

Machen wir nun mit dem landschaftlichen Genre- und Pferdemaler *Philipp Wouwerman*, dessen italienische Herberge (422) zwar ein feines, ihn aber nicht sehr charakterisirendes Bild ist, den Uebergang zur Landschaft, so sei der erste *Hermann Swaneveldt*, Claude Lorrain's Nachahmer, dessen waldige Berglandschaft (197) eine gelungene Arbeit eigener Composition ist. Aehnlich, aber den Claude Lorrain verkleinernd und abschwächend, ist *Herm. Saftleven* in seinen gebirgigen Flussgegenden (171. 204). Isolirter in seiner Weise steht einerseits *Wynants* mit seinen flacheren Landschaften, unter denen die hier vorhandene (201) eine ausgezeichnete Leistung ist, andererseits *Artus v. d. Neer* mit seinen Flusslandschaften bei

Mondbeleuchtung (166. 185). Der Hauptvertreter dieser landschaftlichen Richtung ist bekanntlich *Jacob Ruysdael*, der, wenn er uns auch in anderen Galerien, z. B. in Dresden, grossartiger und poetischer vor die Augen tritt, doch auch hier nicht übersehen werden darf. Sein Bild mit dem abziehenden Gewitter in einem Walde (194) stammt gewiss aus der Zeit seiner grössten Meisterschaft. Auch der ihm in der Malerei so verwandte, in den Motiven aber heiterere *Hobbema* verdient hier um so eher eine Erwähnung (186), da seine Landschaften in Deutschland so selten sind. Ihm schliesst sich der künstlerisch dem Ruysdael ebenso verwandte *Jacob de Vries* an, von dem ausser Berlin das Städelsche Institut wol die besten Bilder (224. 256. 251) besitzt. Sie sind um so lehrreicher, da sie uns den Künstler in drei verschiedenen Kunstepochen seines Lebens zeigen.

Auf die See führt uns der allerdings noch mehr der Landschaft angehörende, originelle *von Everdingen*, dessen Mühle am Wasserfall (245) von seinem sturmgepeitschten Meere (255) an Wirkung bedeutend übertroffen wird. Grossartige Aufregung in der Natur, sowol zu Lande, als zur See, ist überhaupt sein Element. Dagegen wird uns das Leben an einem Hafen im Y durch ein Bild (179) des besten Seemalers der 2. Hälfte des 17. Jahrh., *Ludolf Backhuysen* veranschaulicht. Wenigstens zum Theil gehört hierher auch der in Italien gebildete Frankfurter *Joh. Lingelbach* (313. 331. 332.), der reich in seinen Compositionen, aber kalt im Colorit ist.

Mit Uebergehung der auch hier in guten Leistungen von *Neefs*, *Joh. v. d. Heyden* u. A. erscheinenden Architekturmalerei erwähnen wir aus dieser Epoche nur noch einige Maler der Idyllen und des Stilllebens. Von *Berghem* ist die trotz ihres verdorbenen Zustandes doch noch reizende italienische Landschaft mit Hirten und Vieh beim Sonnenaufgange (191), und von *Karl du Jardin* (262), dem Ziegenmaler, sowie von seinem ganz ähnlichen Zeitgenossen *Adrian van der Velde* (264) die Hirten mit ihrem Vieh. In grösserer Zahl als diese drei sind natürlich die Frankfurter *Joh. Heinrich Roos* (der Vater des bekannten Rosa di Tivoli) und *Abraham Mignon* hier zu finden. Das beste Bild von jenem trefflichen Thiermaler ist das italienische Hirtenleben (342), das in ähnlicher Weise, aber in kälterem Ton in Nr. 334 wiederkehrt. Zwei andere gute Bilder von ihm sind die Zigeuner (283) und der Pferdestall (291). *Mignon*, der in den Galerien keine Seltenheit ist, war als Schüler *de Heem's* in Fruchtstücken und im Stillleben ausgezeichnet, wie wir aus dem todten Hahn (278) und dem Frühstück (279) ersehen. Die beste Leistung in diesem Fache ist aber das todte Wild und Jagdgeräth (190) von dem auch in lebenden Thieren und

Jagdscenen sich hervorthuenden *Johann Weenix.*

Wenn wir nun noch einen flüchtigen Blick auf die wenigen Franzosen und Spanier des 17. Jahrh., nämlich auf *Le Sueur's* Skizze (91) zu seinem im Louvre (546) befindlichen Tode des h. Bruno und auf das einem Nachfolger Murillo's angehörende Gemälde (89) von der unbefleckten Empfängniss Mariä, jenem Lieblingsgegenstande Murillo's, geworfen haben, verdient aus der Reihe der Vergangenheit endlich die Frankfurter Curiosität, der aus Goethe's Schilderung und Gutzkow's Königslieutenant bekannte Gevatter *Seekatz* (285. 286.) aus Darmstadt eine harmlose Erwähnung; denn natürlich und unschuldig war er freilich, aber auch manchmal, besonders in seinen dicken Frauengestalten, recht ungeschickt. Der arme Ehemann durfte ja keine andere Frau kennen lernen, als die eigne.

Das für die meisten unsrer Leser nach dieser ermüdenden Wanderung durch die Vergangenheit ersehnte jetzige Jahrhundert (vorzugsweise im II. Saal und im Flügelbau) hat im Städelschen Institut, wenn auch nicht sehr viele, doch sehr herrliche Blüthen der Malerei aufzuweisen, bei denen wir um so lieber, so viel es der Raum gestattet, eine reiche Auswahl treffen, da bei den in der Kunstwelt hinlänglich bekannten weniger eine Beschreibung, als eine Beurtheilung des Gegenstandes und der technischen Behandlung nöthig erscheint.

Einer der Begründer der sogenannten classischen Periode, und zugleich ein Vorläufer des Aufschwungs der Kunst war *Gottlieb Schick*, dem in einem seiner Hauptbilder, dem Opfer Noah's (105), und in seinem Raube des Hylas (299) ein Gefühl für edle Schönheit und rhythmische Gliederung der Composition nicht abzusprechen ist. Nach ihm folgt die aus dem Studium des vergessenen Mittelalters hervorgehende, gewaltige Erhebung unserer national-deutschen und christlichen Kunst, wie sie Overbeck, Cornelius und Philipp Veit, wenn auch in verschiedenem Ausdruck und Stil, hervorriefen. Von *Overbeck* erblicken wir hier eines seiner Hauptwerke, das als sein künstlerisches Glaubensbekenntniss oft genug besprochen, aber selbst von manchen Anhängern seiner Richtung nicht gebilligt worden ist, weil ein solcher Triumph der christlichen Religion in den Künsten (III. Saal, 110) weniger ein Triumph der Religion oder vielmehr des Katholicismus, als vielmehr eine im Dienste der Religion verkümmernde Kunst wäre. Die Composition, der offenbar Raphael's Disputa und Schule von Athen als Vorbild dienten, ist in der Kürze folgende: Zuoberst Maria, die als Chorführerin ihren Lobgesang niederschreibt, mithin die Poesie als den Mittel- und Ausgangspunkt aller Künste dar-

stellt. In ihrer nächsten Umgebung sind David (Musik), Salomo (Sculptur), Lucas (Malerei) und der Evangelist Johannes (Architektur) mit dem Grundriss des himmlischen Jerusalem's. Rechts und links noch andere Personen des alten und neuen Bundes, als Andeutungen der aus der Bibel zu schöpfenden künstlerischen Motive. Hinter letzteren auch noch Kirchenväter und Märtyrer. Diesem oberen Theile ordnen sich die Künste folgendermaassen unter: In der Mitte ein Brunnen mit dem die himmelanstrebende Richtung der christlichen Kunst bezeichnenden Wasserstrahl, und einem zweifachen Becken, deren oberes in seinem Wasserspiegel die himmlischen Dinge reflektirt, während im unteren sich die irdischen Dinge abspiegeln: also eine doppelte Sphäre der Kunst. Um das letztere gruppiren sich die venetianischen Meister, um das erstere Leonardo da Vinci und seine Schüler. Das ist also die Mitte der unteren Abtheilung. Links auf der Terrasse des Brunnens schaaren sich um Dante die älteren Toskaner und um den in einen weissen Mantel gekleideten Raphael diejenigen, welche besonders auf ihn eingewirkt haben. Michelangelo und Luca Signorelli schliessen den Halbkreis. Auf der rechten Seite des Brunnens, neben jenen Venetianern, diejenigen Italiener, Deutschen und Niederländer, welche sich auf dem Gebiet der christlichen Malerei und Kupferstecherkunst hervorgethan haben. Auf den Stufen der Terrasse sitzen 2 Mönche mit Miniaturmalereien. Dann endlich im Vordergrunde rechts die Architektur und links die Skulptur, und in ihrer Mitte dort ein Papst, hier ein Kaiser, als Andeutungen des Schutzes, den sie diesen Künsten angedeihen liessen. Was die Form und Technik des grossen Werkes anlangt, so herrscht bei klarer, lebendiger Gruppirung innere Einheit; überall schöne Linien, aber im Farbenton macht sich eine grosse conventionelle oder vielmehr idealistische Einseitigkeit geltend, welche die Naturwahrheit des Colorits absichtlich umgeht.

Mit diesem Overbeck'schen Bilde ist am füglichsten im Freskosaale das grosse Wandgemälde von *Phil. Veit*, die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christenthum, zusammenzustellen. In der Mitte die Gestalt der christlichen Religion, welche auf die von einem Engel gehaltene heil. Schrift hinweist; rechts neben ihr als ältestes Organ des Christenthums in Deutschland Bonifacius, der die neue Lehre einer Gruppe von Zuhörern verkündigt, aus welcher eine heidnische Priesterin entflieht, während an der Harfe eines alten Barden eine Saite zerreisst. Daneben quillt der neue Born des Lebens hervor. Links, wo sich der eigentliche Hauptinhalt entwickelt, erscheinen im Vordergrunde Dichtkunst, Musik und Ritterthum; im Mittelgrunde

die Pädagogik, der die ästhetische Bildung des jugendlichen Sinnes und die Belehrung über die Bedeutung der Künste obliegt; im Hintergrunde eine gothische Kirche und der Bund der 3 Schwesterkünste Architektur, Plastik und Malerei. Ganz in der Ferne erblickt man Frankfurt, wohin eine Schaar von Rittern zieht. An schönen Einzelfiguren und Gruppen ist das Bild sehr reich, z. B. die Religion mit dem Engel; nicht minder reich an Schönheit der Formen und Linien, aber an Reichthum der Erfindung und an Einheit der Composition steht es wenigstens jenem Overbeck'schen nach. Am wenigsten Rühmliches lässt sich über das trockne, oft matte und verschossene Colorit sagen.

Neben diesem Wandbilde erblicken wir gleichfalls al fresco, als kolossale Einzelfiguren die Italia und die Germania von *Veit*. Beide sind grossartige, epische Gestalten. Jene hält in der Rechten das Kreuz als Zeichen des dortigen Ursprungs der christlichen Kunst, und in der Linken den ihr in der Kunst gebührenden Lorbeerkranz. Diese hat in der Linken den Reichsadler, auf dem Schoosse das Gesetzbuch und das Schwert der Gerechtigkeit. Rings um diese beiden und um das grosse Hauptbild Arabesken und Medaillonportraits, grau in grau gemalt. Endlich noch (im Flügelbau) von *Veit* die Cartonzeichnung seines in Rom ausgeführten Freskobildes, die sieben fetten Jahre, das nebst den anderen hierher gehörigen Darstellungen aus der Geschichte Joseph's jenen ersten Wendepunkt in der Geschichte der heutigen Malerei bildet.

Da wir *Steinle's* Bergpredigt mit den 8 Seligpreisungen bereits in der Freskoausführung auf dem Schlosse Rheineck betrachtet haben, so bleibt uns hier von ihm nur das Oelbild der tiburtinischen Sibylle (430), eine grossartige Schöpfung im Stil der Sibylle Michelangelo's, übrig. In dieser Richtung der Kunst, aber mehr auf dem Gebiet der mitteralterlichen Romantik, stehen *Schnorr* und Ramboux den Genannten nahe. Von jenem finden wir ausser einem leider ziemlich verfehlten Bilde: der barmherzige Samariter (104) 2 von den Cartons der in der Villa Massimi in Rom als Fresken ausgeführten Darstellungen aus Ariost's rasendem Roland. Von *Ramboux*, den wir in Düsseldorf näher kennen lernen werden, die kleinen farbigen Zeichnungen (362—371) zu Dante's göttlicher Komödie.

Wenden wir uns nunmehr zu den wenigstens zum Theil in einem bekannten Gegensatze zu den eben genannten stehenden historischen Bildern der Düsseldorfer Schule, so tritt uns zunächst ihr Direktor *Wilh. von Schadow* mit einer seiner grösseren Compositionen, den klugen und thörichten Jungfrauen (344) entgegen, die uns die geöffnete Pforte des Himmelreiches mit den

heraustretenden heiligen und seligen Bewohnern zeigt, an der Schwelle rechts die klugen, aber etwas zu ascetisch nüchternen Jungfrauen, die sich der Erscheinung des Bräutigams freuen, links die leichtsinnigen, hübschen, thörichten, die theils schlafen, theils in Bestürzung und Verwirrung sind. Wenn überhaupt ein solches Gleichniss in seinem ganzen Inhalte ein Vorwurf der Malerei sein kann, was ich meinestheils bestreiten muss, so hat Schadow allerdings dargestellt, was darstellbar war, und zwar mit grossen technischen Vorzügen im Colorit des Fleisches und der Gewänder. Etwas ganz Anderes ist natürlich die Darstellung dieser Parabel in einzelnen Statuen, wie sie so häufig der Gegenstand mittelalterlicher Skulpturen an den Kirchthüren waren, wo natürlich ihre Erscheinung bloss andeutend und hinweisend sein sollte. Dann lassen wir *Julius Hübner's* Hiob und seine Freunde (96) folgen, eines der edelsten, gelungensten Werke des in alttestamentlichen Darstellungen so meisterhaften Künstlers. Es ist die Scene, in der die drei Freunde (Hiob 2, 11—13) „mit ihm auf der Erde sassen und nichts redeten, da sie sahen, dass sein Schmerz sehr gross war.“ Daneben Hiob's Gattin, gleichsam als Gegensatz des Geschlechtes wie der Gesinnung. Alle 4 Männer sind grossartig würdige Erscheinungen, denen der Schmerz aus allen Gliedern spricht, obgleich wir das Motiv selbst, dieses stumme Hinbrüten, als ein der historischen Malerei angemessenes nicht anerkennen.

Hier stehen wir im II. Saale zwischen zweien der bekanntesten Bilder von *Lessing*, seinem Huss vor dem Concile zu Costnitz (99) und seinem Ezzelino III. im Kerker (106). In Bezug auf jenen, der sich in einem vom Künstler mit geringen Veränderungen gemalten, kleineren Exemplare im städtischen Museum zu Leipzig findet, brauche ich mich weder in eine Beschreibung, noch in eine Darlegung der so wunderbar treffenden Charakteristik der einzelnen Gestalten einzulassen. Für die vollkommenste Figur halte ich den Huss selber, dessen geistiges Leiden so ächt malerisch mehr angedeutet, als kräftig ausgesprochen ist. Der einzige Tadel, worin man wol dem Urtheile Kugler's Recht geben muss, ist die allzu grosse Flachheit des Bildes, vermöge deren die hinteren Figuren „wie auf den Grund aufgelegt erscheinen,“ ein Fehler, in den bekanntlich, wenn man Kleines mit Grossem vergleichen darf, auch Jacobs in seinem Luther auf dem Reichstag zu Worms noch mehr verfallen ist, weniger dagegen der an Huss erinnernde und ohne diesen wol schwerlich entstandene Galilei von Reichert in Magdeburg. Etwas weniger bekannt mag, wol schon des Gegenstandes wegen, Ezzelin im Kerker sein. In diesem meisterhaften Charakterbilde sitzt der grau-

same, eroberungssüchtige Ghibellinenhäuptling in seinem Gefängniss, wo er, schwer verwundet, nicht nur Nahrung und Arznei, sondern auch die geistlichen Tröstungen der Mönche verschmähte. Der ältere von diesen wendet sich, die Vergeblichkeit seines Bemühens sehend, bereits hinweg und winkt auch seinem jüngern ,,Bruder" ihm zu folgen. Ezzelin aber würdigt sie in seiner politischen Unbeugsamkeit keines Blickes. Ueber die technischen Eigenschaften beider Bilder will ich, um bekanntes Lob nicht zu wiederholen, lieber schweigen.

Derselbe Saal zeigt uns das Jugendwerk *Alfred Rethel's*, den wir im Rathhause zu Aachen bereits kennen lernten. Aber dieser Daniel in der Löwengrube (103) ist künstlerisch kein unreifes Werk, vielmehr unter des Meisters Oelbildern wol das gelungenste. Ihm schliessen wir den gleichfalls in Düsseldorf gebildeten *Jacob Becker* aus Worms an, der aus so manchen Scenen des deutschen Volks- und Bauernlebens bekannt ist. Ein Gegenstück seines ,,Gewitters" ist der vom Blitze erschlagene Schäfer (425), ein sehr ergreifendes, im Ausdruck der Figuren lebendiges, naturwahres Bild von gediegener, sorgfältiger Ausführung. Die gelungensten Gestalten sind wol der Erschlagene selbst und seine von der Feldarbeit herbeigeeilte, vor der Leiche auf die Kniee gesunkene Frau. Heiterern Inhalts ist das hübsche Bildchen von *Moritz v. Oppenheim* (448), das Atelier eines Bildhauers; dagegen lässt sich an den Gemälden von *Moritz von Schwind*, (siehe die Wartburg bei Eisenach), der Sängerkrieg auf der Wartburg (426) und der Elfentanz (427) vorzugsweise nur die Zeichnung rühmen.

Aus dem nicht grossen, aber gediegenen Schatze von modernen Landschaften verdienen zunächst die sowol an sich, als durch die dramatische Staffage ganz eigenthümlichen Stimmungslandschaften *Lessing's* (97. 101.) eine ehrenvolle Erwähnung. Dort ist es eine Hochebene mit einem von Brandstiftern verwüsteten Hause, hier ein Ritter in einem einsamen Walde, die unsere Aufmerksamkeit, wenn auch nicht in dem Grade auf sich ziehen, wie jener Klosterhof im Museum zu Köln. Recht gute Landschaften, namentlich aus den Alpengegenden, auch von *Pose* und *Funk* (424. 428), aber grossartiger ist jedenfalls *Georg Saal* aus Koblenz, in der zauberhaften Ansicht vom Hochgebirge auf dem Hardanger Fjord in Norwegen (432), worin uns die dortige Mitternachtsbeleuchtung meisterhaft vorgeführt wird. Eine Landschaft von *Christian Morgenstern* (434) versetzt uns in die wasserreiche Niederung von Venedig, die in kühlem Silberschein des Mondes vor uns erglänzt, eine andere von *Alb. Zimmermann*, (433) zeigt uns einen Sturm in der Gegend am Tauern in Tyrol. Eine nicht minder aufgeregte Scene ist der Gegenstand der Brandung an der

Küste Norwegen's mit einem gescheiterten Schiffe (aus dem J. 1837) von *A. Achenbach*, in ähnlicher Weise, wie wir sie in der Neuen Pinakothek in München von ihm finden werden. In die hehre Alpengegend der Schweiz versetzt uns der grosse Meister in der Darstellung der südlichen Hochgebirge, *Calame* in Genf (109), und noch weiter nach dem Meerbusen von Nizza der Frankfurter *Karl Morgenstern*, (102) durch seine Bucht von Villa Franca.

Endlich werfen wir mit unsrem Führer Passavant noch einen kurzen Blick auf einige ebenfalls aus der Versteigerung der Gemälde des Königs der Niederlande 1850 hierher gekommene neuere Belgier. Vor Allem *Gallait's* (435) kleinere Wiederholung seines im Palais de Justice zu Brüssel befindlichen grossen Bildes: Die Abdankung Karl's V., dem er zunächst seinen jetzigen hohen Ruf verdankt. Treffliche Charakteristik der Personen, meisterhaft modellirte Köpfe und wunderbare Vertheilung von Licht und Schatten zeichnen das Werk aus. Ferner die Scene vor einem Wirthshause von *Heinrich Leys* (436), einem der besten Genremaler der Niederlande, der an feiner Behandlung des Helldunkels dem Adrian v. Ostade gleichkommt; endlich *Eugen Verboeckhoven's* Schafstall (437), der in Thieren bekanntlich eine so feine Beobachtung der Natur und vollendete Technik beweist.

Wie anderswo, müssen wir auch hier die Privat-Kunstsammlungen schon deshalb kürzer besprechen, als die öffentlichen, weil mehreren derselben die ihnen vielleicht gebührende Oeffentlichkeit für das Auge des Beschauers und die Feder des Beschreibenden noch nicht zu Theil geworden ist, und weil überhaupt dem Besuch derselben von Seiten der Reisenden hier und da Rücksichten hinderlich sind.

Bei Herrn Brentano-Laroche ein kostbarer Schatz von 40 Blättern Miniaturmalereien aus dem 15. Jahrh. die in Frankreich von *Fouquet* aus Tours verfertigt sein sollen, und sich im Inhalt durch liebenswürdige Frömmigkeit, in der Technik durch zarte, und dabei kräftige Führung des Pinsels auszeichnen. — Bei Hrn. Schöff Brentano ausser einer vollständigen Sammlung der von *Marc Anton Raimondi*, dem bekannten Stecher nach Raphael und Dürer, gestochenen Blätter, eine kleine Galerie älterer Gemälde, unter denen wir nur das vermuthlich dem altflandrischen Maler und Zeitgenossen Memling's *Dirk Steuerbout* zuzuschreibende Bild von der tiburtinischen Sibylle, die dem Kaiser Augustus die Geburt Christi zeigt, und die sich in mehreren ähnlichen Exemplaren wiederholende Grablegung Christi von *van Dyck* erwähnen. — Fast ganz in die neuere Zeit versetzt uns das kleine Museum des Hrn. Bernus du Fay, welches ausgezeichnete Bilder von

Frankfurtern und anderen Malern aufzuweisen hat, z. B. die beiden Marien am Grabe von *Veit*, ein Bild voll ernster Stille und Hoffnung, wie von tiefer, klarer Färbung; *Steinle's* Madonna mit dem Kinde auf dem Capitol sitzend, die durch die Neuheit der Auffassung und durch vollendete Technik von der lieblichsten Wirkung ist; das bekannte, feierlich fromme Ave Maria von *Ruben*, und mehrere Genrebilder von *Meyer* von Bremen. — Bei Hrn. Inspector Passavant der Carton des Freskobildes von *Overbeck* in der Casa Bartoldi zu Rom: der Verkauf Joseph's, und desselben Bleistiftzeichnung: die 7 mageren Jahre, das Gegenstück zu den oben erwähnten 7 fetten Jahren.

Ein Abstecher nach Gelnhausen und Fulda.

Das einst als Reichsstadt unter den schwäbischen Kaisern so blühende Gelnhausen ist durch zwei Bauwerke des Mittelalters zu wichtig, als dass wir es nicht von hier aus, wo wir ihm am nächsten sind, besuchen sollten, zumal da sich am füglichsten von dort der Weg nach dem altklösterlichen, jetzt von allen grossen Verkehrswegen ausgeschlossenen Fulda fortsetzen lässt. Ohne Aufenthalt passiren wir das moderne, gewerbreiche Hanau und erreichen nach einigen Stunden der Landstrassenfahrt die nächste Station

Gelnhausen,

wo wir unter wehmüthigen Gedanken an die Zertrümmerung des deutschen Kaiserthrones und die Zersplitterung des Reiches Halt machen, um das, was von der ehemaligen Pracht der Kaiserburg Friedrich Barbarossa's und den einst so zahlreichen Kirchen und Kapellen mitten unter dem Gemisch des jüdischen und christlichen Völkchens von Tagelöhnern noch vorhanden ist, zu besuchen.

Neben der Vorstadt Ziegelhaus, auf einer Insel der Kinzig, findet der Wanderer umgeben von einem Häufchen armseliger Hütten die Trümmer des Palastes, den Barbarossa sich etwa ums Jahr 1170 erbaute, und von dem doch wenigstens so Viel erhalten ist, dass der Baukundige sich von der Gesammtanlage des Ganzen eine Vorstellung machen kann. Da ist im Westen die Einfahrt in die ehemalige gewölbte Halle, hinter der sich der weite, mauerumgebene Hofraum ausdehnte. Südlich neben der Halle sieht man die Trümmer eines Thurmes und nördlich die des Schlosses, an dessen südlicher Façade, die die Fensteröffnungen noch erhalten hat, sich Spuren der ehemaligen Freitreppe befinden. Diese Fensteröffnungen in den 5 F. dicken Mauern gewähren einen architektonisch interessanten Anblick. Ihre gekuppelten Säulen sind mit Kapitälen der reichsten und feinsten romanischen Ornamentik ver-

sehen und tragen über dem sinnreich zugehauenen Deckgliede den breitlaibigen Rundbogen. Etwa 43 F. hinter dieser Façade sehen wir die Reste der entsprechenden nördlichen 9 F. dicken Längemauer. Sie zeigt uns noch Reste eines Kamins mit sonderbar fremdartigen, zum Theil normannischen Ornamenten. Alles Uebrige, was auf die innere Raumvertheilung des Schlosses hindeuten könnte, ist verschwunden. Eine wahre Freude aber empfindet man beim Anblick der noch wohl erhaltenen Eingangshalle, in deren Mitte zwei dicke, sich stark verjüngende Säulen mit Würfelkapitälen stehen, die mit den entsprechenden Wandpfeilern und den an den Schlosshof grenzenden östlichen Pfeilern die 6 Kreuzgewölbe und deren kräftige Rippen tragen. Ueber dieser Halle liegt die leider viel weniger erhaltene Schlosskapelle, die von W. nach O. zweischiffig und durch Oeffnungen im Fussboden mit der darunter liegenden Halle verbunden war. Was sich an ihren Mauern noch von Pfeilern und Säulen vorfindet, ist so vollkommen in Zeichnung und Ausführung, wie kaum irgend ein anderes Denkmal der romanischen Baukunst; aber besonders schön in den Verhältnissen und eigenthümlich in der Construction ist ihre östliche, nach dem Schlosshofe liegende Aussenseite.

Wenn uns diese vermuthlich durch die Gräuel des dreissigjährigen Krieges geschehene Zerstörung zur Wehmuth stimmen musste, so ist dagegen die Erhaltung der Pfarrkirche deshalb um so erfreulicher, weil sie uns als ein Musterbeispiel des organischen Zusammenhanges der beiden Hauptbaustile des Mittelalters gilt. Als solches kommt sie an Werth den Domen zu Limburg und Bamberg gleich; und doch, wie wesentlich verschieden von beiden im Grundrisse und in der Anlage! Hier in Gelnhausen bildet nicht, wie sonst gewöhnlich, die Westseite den Glanzpunkt des Gebäudes, sondern die Ostseite, die uns den fünfseitigen Chor zeigt und die neben dem Querschiff sich erhebenden Thürme, die noch fast ganz im romanischen Charakter erst im obersten Geschoss einen leisen Ansatz zur Gothik blicken lassen. Aehnlich ist der mächtige achtseitige Thurm über der Vierung mit seinen überhöhten Kleeblattbogen im mittelsten der drei gekuppelten Fenster. Weniger schüchtern tritt die Gothik schon in jener Aussenseite des Chores, der charaktervollsten Partie des ganzen Baues, hervor. Die kleine Arkadengalerie hat den dreitheiligen Kleeblattbogen, begnügt sich aber nicht mehr mit dem gewöhnlichen Dachgesims, sondern hat über jeder Polygonseite ein Giebeldreieck, an dessen Schenkeln der Bogenfries sich hinaufwindet. Und wie zierlich die Fensterchen dieser Giebel, wie belebend die Rundfenster mit ihrem Vierblatt in der Mauer hinter der

Arkadengalerie! So schmuckreiche, gleich der Blume sich immer mehr nach oben entfaltende Ansätze zur Gothik gibt's z. B. im Dom zu Limburg noch nicht. Gehen wir weiter westlich zum Querschiff, so finden wir 2 Portale, die noch im romanischen Stile construirt, doch oben in ihrem Abschluss den Spitzbogen haben, in dessen Felde Maria mit dem Christkinde von vier Heiligen umgeben dargestellt ist. Durch eins dieser Portale betreten wir das Innere, wo uns ausser der Unregelmässigkeit der ungleichen Breite der Seitenschiffe die grosse Einfachheit des Langhauses auffällt. Nur je 3 ganze und 2 halbe Pfeiler, sämmtlich in geringen Zwischenräumen, scheiden die Schiffe und tragen die Spitzbogenarkaden. Im Mittelschiff sind sie mit Halbsäulen besetzt, die aber, da das Langhaus flachgedeckt ist, nicht als Gewölbeträger dienen. Dagegen ist das Querschiff mit seiner achtseitigen Kuppel über der Vierung und der Chor spitzbogig überdeckt. Auch hier ist letzterer die bedeutungsvollste, durch die Eigenthümlichkeiten des Uebergangsstiles interessanteste Partie des Innern. Dahin gehören die in die Mauer eingeblendeten 2 Reihen von Galerien mit ihren nicht auf eine Säule sich stützenden, sondern in eine Console auslaufenden Kleeblattbogen, und noch mehr die Eintheilung der Säulenschäfte durch umgelegte Ringe. Auch die Kapitäle der Säulen haben schon sämmtlich concave Form und zum Theil gothisches Laubwerk, aber an den Wandconsolen haftet noch der phantastische Schmuck des Romanismus.

Von hier aus möchte es am geeignetsten sein, der von allen Eisenstrassen noch so fern liegenden alten Bonifaciusstadt

Fulda

einen Besuch abzustatten, in welcher sich neben dem Grabe des Apostels der Deutschen noch eine Kirche erhalten hat, deren Alter und Bauart dem ältesten Gotteshause in Deutschland, dem Aachener Münster, gleichkommt.

Klein und unscheinbar steht die Michaelskirche auf ihrem Hügel neben dem Dom; wer sie aber eines näheren Blickes würdigt, wird ihre architektonische Bedeutung alsbald erkennen und nicht zweifeln, dass aus der Zeit ihrer ersten Erbauung durch den Abt *Eigil* in den Jahren 820—822 der Rundban des Innern herrührt, der durch 8 Säulen einen Mittelraum mit Umgang bildet. Die in ächt karolingischer Weise noch korinthisirenden Kapitäle tragen Halbkreisbogen und darüber die sich über das Dach des Umgangs erhebende Umfassungsmauer. Unter dieser Form der Kirche liegt die Krypta von ähnlicher Gestalt, mit einer das Gewölbe tragenden Mittelsäule und einer später in den Umgang hineingebauten Kapelle. Sie birgt im Osten hinter dem Altare noch die steinernen Sarkophage jenes

ersten Kirchenerbauers und des GeschichtschreibersMarianus Scotus. Der Oberbau wurde darauf gegen das Ende des 11. Jahrh. durch den Abt *Ruthard* erweitert, indem er ihn mit dem oberen Umgange, der östlichen Absis, dem westlichen Langhause und dem kleinen vierseitigen Glockenthurm versah und der Südseite die Vorhalle anbaute, durch welche man in die Krypta gelangt. So wurde der Bau 1096 geweiht und blieb im Wesentlichen unverändert, bis der nicht allein selbst corrupte, sondern auch Bestehendes corrumpirende Geschmack des vorigen Jahrhunderts sich im Innern und an den Umfassungsmauern so viele Verunstaltungen erlaubte, dass wir die durch den Marburger Architekten *Lange* kürzlich geschehene Hinwegräumung derselben und die Wiederherstellung der Kirche in ihrer mittelalterlichen Gestalt und farbigen Decoration dankbar anzuerkennen haben.

In schneidendem architektonischem Contrast gegen die Michaelskirche steht der nur wenige Schritte von ihr entfernte Dom, dessen Bau, das Werk eines gewissen *Johannes Dinzenhofer*, aus den Jahren 1704—13 herrührt, aber doch wenigstens im Aeusseren die Formen noch ziemlich rein und frei von den Verdrehungen und Verschnörkelungen seiner Entstehungszeit gehalten hat. Die Lage des Domes ist frei und schön, aber leider nur zu niedrig und geradezu verkehrt, da die Thürme östlich und der Chor westlich liegt. Hier im Osten steigen die beiden Thürme viereckig in 4 Geschossen auf, gehen sodann in ein Achteck über, welches mit einer haubenförmigen Kuppel bedeckt ist, und schliessen mit einer zwiebelbekrönten Laterne und einem kreuztragenden Aufsatze. Zwischen ihnen der 3stöckige Mittelbau mit seinem antikisirenden Giebel, seinen verkröpften Gesimsen und seinen beiden Flachbogen über dem Portale. Die ganze Façade wird durch römisch-dorische und korinthische Säulen und Pilaster, sowie in zwei Stockwerken durch Nischen mit verschrobenen Statuen belebt. Rechts und links schliesst sich dieser Ostfaçade eine runde Kapelle an. Weiter nach Westen sehen wir nördlich und südlich die Mauern der beiden Seitenschiffe und die höhere des Mittelschiffes, welche sich jenseit des nur wenig vorspringenden Querbaues fortsetzen. Das Mittelschiff schliesst westlich mit einem platten Chor, während sich an das letzte Gewölbejoch der Seitenschiffe einstöckige Anbauten lehnen, nämlich nördlich die Marienkapelle, südlich die Sacristei. Ausser den beiden hohen Thürmen der Ostfaçade hat die Kirche über der Vierung eine achteckige Kuppel mit einer zwiebelbekrönten Laterne darüber und auf dem westlichsten Gewölbejoch des Mittelschiffes einen Dachreiter. — Im Innern sehen wir einen solchen Reichthum an Ornamen-

ten, wie an plastischem und malerischem Schmuck vor uns, wie in wenigen der Gottlob ziemlich seltenen deutschen Dome der Rococozeit. Grossartig und bunt ist der Eindruck, den alles dies auf den Beschauer macht, aber keinesweges erhebend und beruhigend. Nur das Eine lässt sich der kunstreichen Ausschmückung des Innern nachrühmen, dass sie im Stil einheitlich ist und die zweideutige Tugend der Consequenz beobachtet. Den Theil des Hauptschiffes, welcher westlich unmittelbar an die Vierung grenzt, nimmt das Presbyterium mit dem prachtvollen, marmornen Hochaltar ein, und hinter diesem Presbyterium liegt der hohe Chor, unter dem sich die Gruft des heil. Bonifacius, also eine moderne Krypta, befindet. Wir steigen hinab und erblicken am äussersten Westende das Grab des Heiligen unter dem Altar, der mit plastischen und malerischen, darauf bezüglichen Darstellungen geschmückt ist, während ringsumher an den Seitenwänden 16 bronzirte Statuen aus Sandstein stehen. Reich, wie die Kapellen mit allerlei Sculpturen und Statuen von Heiligen ausgestattet sind, so reich ist auch die Sacristei an Reliquien, namentlich an Gebeinen, die zum Theil sogar den Aposteln selber angehören sollen!

Nach diesem wenig erbauenden Anblick suchen wir das Freie und wandeln an der dem Schlosse gegenüber liegenden Hauptwache vorüber, wo sich auf mässig freiem Platze das 1842 errichtete eherne Standbild des Bonifacius erhebt, ein kräftiges, trefflich gelungenes Werk des 1850 in Rom verstorbenen *Werner Henschel*. Mit kühnem, gottbegeistertem Blick schaut das Antlitz in apostolischen Zügen aufwärts, während die Rechte das Kreuz als Zeichen der von ihm verkündeten Lehre erhebt und die Linke die h. Schrift hält.

V.

Von Coblenz nach Cassel.

Das Lahnthal, so reich an Burgen, Schlössern und Ruinen, wie an waldbedeckten Felsen und sonnigen Wipfeln, mag ehedem für Kunstwanderungen eine reichere Fundgrube gewesen sein, als jetzt, wo von Coblenz bis Limburg die einfache, ziemlich rohe Pfeilerbasilika des Dorfes Ems und die aus Brentano's „fahrendem Schüler" bekannte Abtei Arnstein die einzigen, architektonisch höchstens nennenswerthen Erscheinungen sind.

Desto mehr überrascht uns der Anblick des hoch vom Felsen herab den Fluss und die Gegend überschauenden, prächtigen Domes zu

Limburg,

der, reizend in allen Theilen, fast völlig wohlerhalten, doch keinen der beiden mittelalterlichen Baustile ganz darstellt, sondern seinen Formen wie seiner Erbauungszeit nach als ein Hauptrepräsentant jener Uebergangsperiode vom Romanismus zur Gothik gilt und als solcher mit dem Dome zu Bamberg und mit der so eben betrachteten Kirche zu Gelnhausen wetteifert. Wie ihn der Stammvater der nassauischen Fürsten, Graf Heinrich, zwischen 1213—1242 aufführen liess, so steht er noch jetzt fast ohne alle Veränderungen und Verletzungen vor uns, ausser dass von seinen sieben Thürmen zwei ihre Spitze verloren haben. Von diesen 7 sind die 2 der Westseite von quadratischer Form, 5 Stockwerke hoch und darüber mit einer kurzen vierseitigen Giebelpyramide gekrönt. An den beiden Ecken beider Kreuzflügel wachsen zwei ähnliche mit nur 3 Stockwerken aus der zweigeschossigen Untermauer empor. Der siebente, höchste, steht als ein würdiger, imposanter Abschluss und Mittelpunkt der ganzen Gruppe, achtseitig mit achtseitiger Pyramide über der Vierung. Reich sind die Mauerflächen der Thürme wie des Langhauses durch Friese, Lisenen und Fensterblenden belebt, die meistens noch den Rundbogen beibehalten haben, während die Fensteröffnungen schon vielfach den Spitzbogen zeigen. Noch mehr gereicht dem Aeusseren zur eigenthümlichen Zierde die offene, rundbogige Arkadengalerie unter dem Dache, die ums ganze Gebäude mit Ausnahme der Thürme läuft. Wie das Westportal ebenfalls spitzbogig überwölbt ist, so zeigt sich auch in dem grossen Rundfenster darüber ein Vorbote der sich später mit so vieler Pracht entfaltenden gothischen Fensterrose.

Noch reicher, besonders durch die in den Emporen und Galerien über und neben einander entwickelten Bogenreihen, zeigt sich uns das Innere, wo wir im Westen zunächst die Vorhalle mit dem Orgelchor darüber betreten. Dann folgen zwei Joche des Langhauses, dessen hohes Mittelschiff durch 4 Arkaden von den niedrigen Seitenschiffen getrennt wird. Ueber diesen Arkaden wird die Mauer des Mittelschiffes durch die Galerie der Empore, darüber wieder durch eine kleine Arkadengalerie, endlich durch die kleinen hoch liegenden Fenster unterbrochen. Hierin hat der Meister des Baues das schöne Verhältniss beobachtet, dass über je einer untersten Arkade 2 der Empore und 4 der Galerie stehen; ebenso zierlich hat er durch eine kleine Gruppe von 3 Säulchen über den Kapitälen der Gewölbeträger die Verbindung derselben mit den 3 Rippen ausgedrückt. Dann folgt, weiter nach Osten, zwischen den Kreuzflügeln

die Vierung mit der Einsicht in ihren hohen Thurm. Hier verändert sich aber die Galerie der Empore so, dass sie nicht mehr zweitheilige, sondern dreitheilige Arkadenöffnungen hat, deren mittelste jedesmal überhöht ist. In dieser Weise läuft sie sodann auch um den nur ein Gewölbejoch bildenden Chor, dem endlich der Umgang sich anschliesst. In allen diesen Arkaden herrscht der Spitzbogen, dagegen sind die genannten oberen Fenster rundbogig. Eine Hauptabweichung von der Grundanlage romanischer Kirchen besteht in dem Mangel an einer Krypta, und eine besondere Eigenthümlichkeit im Grundplan unseres Domes sehen wir darin, dass trotz der sich in ihrer ganzen Breite um den Chor herumziehenden Seitenschiffe dennoch jedem der beiden stark vorspringenden Kreuzflügel eine Absis gegeben ist, die also gar nicht mehr in der Flucht der Seitenschiffe liegt.

Was den ziemlich dürftigen inneren Schmuck der Kirche anlangt, so wäre höchstens auf den im südlichen Kreuzflügel stehenden, freilich sehr beschädigten Taufstein aufmerksam zu machen, ein achteckiges, von acht kurzen Säulen getragenes Becken, mit Skulpturen verziert, deren Deutung schwerlich zu ermitteln ist.

Nach manchen hübschen Rück- und Vorblicken gelangen wir über Weilburg und das auf steiler Höhe liegende Braunfels nach dem preussischen

Wetzlar,

aber nicht um gleich einem unglücklich Liebenden zum Grabe Werther's, sondern um zu dem einzigen bedeutenderen Kunstwerke der Stadt, dem Dome, zu pilgern. Er bietet in völligem Gegensatz zu dem Limburger Dom ein solches Gemisch der mannigfaltigsten Bauformen aus den verschiedensten Zeiten der Gothik dar, dass es uns zu weit führen würde, sie hier im Einzelnen anzugeben; aber auch ein solches Gemisch sonderbarer, zum Theil phantastischer Sculpturen, dass wir lieber bei ihrer Betrachtung verweilen wollen. Nur so viel sei über das Gebäude selbst bemerkt, dass der aus rohem Basalt und Sandsteinquadern bestehende, alte Thurmbau mit seinen halbrund vortretenden Treppenthürmchen und seinem Portal noch romanisch ist, dass sodann der westliche Theil des Chores im Uebergangsstil, der östliche in frühgothischer Zeit erfolgte, worauf im reinen Gothisch zunächst die ganze Südseite der Kirche, später im 14. Jahrh. die nördliche Seite und endlich der Thurmbau aufgeführt wurde. Diese Ungleichheit des Stils tritt beim ersten Blick sowol im Aeusseren, als im Inneren zum Vorschein, so dass das Ganze den Eindruck eines zusammengestückelten, unvollendeten Werkes macht. Am alterthümlichsten erscheint jedenfalls das rundbogige, zweigetheilte Portal des alten Thurmbaues. Sonderbarer, ja so-

gar phantastisch sind mehrere der architektonischen Skulpturen gebildet, z. B. die Consolen und Kapitäle an den Wandpfeilern der westlichen Chorhälfte, wo unter anderen Dingen auch die 4 Flüsse des Paradieses vorkommen; anziehender dagegen, aber noch alterthümlich gothisch, wie etwa die Sculpturen an der L. Frauenkirche in Trier, sind die des Portales der Südseite, welche oben in der Nische des bekrönenden Giebels Christus als Weltenrichter mit 2 Engeln über ihm, sodann Kain und Abel mit ihren Opfergaben, Maria mit dem Kinde, und neben der Thür 4 Heilige darstellen. Künstlerisch etwas gelungener und freier sind die Sculpturen ähnlichen Inhalts am südlichen Portal des Thurmes, die aus dem 14. Jahrh. stammen, nebst denen am westlichen Hauptportale, wo wir die Krönung Mariä und darunter die Anbetung der Könige, die Darstellung der klugen und thörichten Jungfranen und eine schon in viel vollendeterem Stile gebildete Madonna erblicken. Unter den auch im Innern der Kirche sich findenden plastischen Arbeiten heben wir nur die wenigen noch erhaltenen sphinxähnlichen Gestalten an dem schönen Lettner hervor, der den Chor von der Vierung trennt. Trotz der dicken Tünche, welche sie jetzt bedeckt, bemerkt man ihre ächt naturwahren Formen, die sich so von allem Zwange des Stils losgemacht haben, dass sie die menschlichen Gestalten in völlig richtigen und freien Bewegungen darzustellen vermögen.

Indem wir es dem Forscher mittelalterlicher Kunst überlassen, die unweit Wetzlar am rechten Ufer der Lahn liegende einschiffige, frühgothische Kirche des ehemaligen Nonnenklosters Altenberg in Augenschein zu nehmen, setzen wir unsere Wanderung fort und finden erst, nachdem wir in dem wol an Wissenschaft, aber nicht an Kunst reichen Giessen die Eisenbahn erreicht haben, in Giessen's nachbarlicher Collegin, der Stätte der Wohlhaten und der Ruhe der h. Elisabeth, unseren nächsten Haltepunkt.

Nichts verschönert den Anblick der steil am Bergesabhang liegenden Universitätsstadt

Marburg

mehr, als deren edelstes Denkmal der Kunst, die Kirche der heilig gesprochenen Landgräfin Elisabeth. Ihre Gründung geschah wenige Monate nach dieser Heiligsprechung, im August 1235, mithin in der frühesten Zeit der gothischen Periode, so dass man sie nach der Liebfrauenkirche zu Trier für die älteste dieses Stils in Deutschland zu halten hat. 48 Jahre später stand sie (mit Ausnahme einiger Theile der Westfaçade) so da, wie wir sie vor der Katastrophe des Jahres 1847 bewunderten und hoffentlich bald wieder bewundern werden. Das ist auch der Grund, weshalb ihr Plan und ihre

Bayerische Staatsbibliothek München

Gesammtanlage so einfach und leicht übersichtlich ist; weshalb auch der gothische Stil hier noch so einfach und schmucklos auftritt, dass er all seinen späteren Blüthenreichthum noch in der Knospe verschlossen zu enthalten scheint.

An die drei gleich hohen Schiffe des Langhauses, unter denen das Mittelschiff die doppelte Breite jedes Seitenschiffes hat, fügt sich das an beiden Enden fünfeckig schliessende, stark vortretende Querschiff und der lange, ebenso schliessende Chor von der Breite des Mittelschiffes. Im Westen eine Vorhalle, die von zwei hohen Thürmen eingeschlossen wird, welche demnach als Fortsetzung der Seitenschiffe erscheinen und sich als der zuletzt vollendete Theil jener Bauperiode zu erkennen geben. Trotz ihres mächtigen Strebens nach oben haben sie mehre kräftig hervortretende Gesimse und durchbrochene Brüstungen. Was uns als ein merkwürdiges Schwanken der noch jugendlichen Gothik auffällt, ist zunächst am nördlichen Thurme der offenbar wieder aufgegebene Giebelansatz über dem langen Fenster, der dann vermuthlich den nicht sehr passenden Abschluss mit einem breiten, giebelbekrönten Fenster darüber zur Folge gehabt hat. Eine ähnliche Unsicherheit des Meisters zeigt sich in der Verschiedenheit der Eckthürmchen, in welche die Strebepfeiler auslaufen. Während nämlich die des südlichen Thurmes viereckig sind und nicht nur die Ecken ihrer Pyramide auf die Mitte der Schenkel des Giebeldreiecks stossen lassen, sondern auch durch einen ausgekehlten Sockel mit den Strebepfeilern verbunden sind, — Beides ist als eine unorganische Verbindung zweier Bauglieder zu bezeichnen, — sind die Eckthürmchen des nördlichen Thurmes achteckig und wachsen naturgemässer aus den Strebepfeilern hervor. Anders verhält es sich mit der ausgebildeten Gothik des über dem Westportal liegenden, mit reichem Maasswerk versehenen, breiten Spitzbogenfensters, das gewiss derselben späteren Zeit angehört, welche auch den darüber liegenden eigenthümlichen Dachgiebel zwischen den Thürmen schuf. Dieser besteht nämlich aus einem Fenster und mehreren Mauerblenden, die mit Spitzgiebeln und Fialen bekrönt, ja sogar oben horizontal durch Zinnen abgeschlossen sind.

Durch das Westportal, welches um so reicher gebildet und geschmückt ist, da der Meister sich hier auf das eine beschränkt hat, betreten wir das Innere der Kirche, wo uns vor Allem die gleiche Höhe der 3 Schiffe, die doppelte Fensterreihe in den Umfassungsmauern und die bis zu den Ansätzen der Gewölbe hinaufgeführten Pfeiler mit ihren zum Theil überhöhten Spitzbogen in die Augen fallen. Diese Pfeiler haben noch die runde Säulenform mit vorgelegten Dreiviertelsäulen, welche die Rippen der Scheide-

bogen tragen. Während diese, sowie die auf die Deckplatten der Pfeiler aufstossenden Diagonalrippen schon die gothische s. g. Birnenform haben, bemerkt man in dem Laubwerk der Pfeilerkapitäle nach Westen hin die erst allmälig sich offenbarende Gothik; eine Erscheinung, die sich auch an den Deckplatten der Pfeiler und an dem noch sehr einfachen Maasswerk der Fenster wiederholt. Stärker im Kern sind die Pfeiler der Vierung, die einen grossen, mit tiefen Einkehlungen umgebenen Kreis bilden.

Zwischen dem Mittelschiff und der Vierung bemerken wir einen Lettner aus dem Anfang des 14. Jahrh., in seinen Nischen einst mit bildnerischen Scenen geschmückt; an ihn schliessen sich die Chorstühle der deutschen Ordensritter (denen die Kirche ehedem ebenfalls dienen sollte) an, welche die Vierung fast ganz von den Kreuzflügeln trennen. Im nördlichen derselben befindet sich in einer steinernen Kapelle das Grabmal der h. Elisabeth, deren berühmter Sarkophag, vom J. 1236, in der mit der Kirche gleichzeitig erbauten Sacristei an der Nordseite des Chores steht. Er ist aus vergoldetem Silber, mit Juwelen und Reliefs geschmückt, deren streng conventioneller Stil noch sehr starr und ziemlich gefühllos ist. Im südlichen Kreuzflügel, dem sogenannten Fürstenchor, sehen wir eine Reihe steinerner Grabmale hessisch-thüringischer Landgrafen, unter denen einige der späteren von grossem Kunstwerthe nach der durch die Ueberschwemmung herbeigeführten Katastrophe vollständig restaurirt worden sind. Und an den Ostwänden des Querschiffes befinden sich einige Altäre aus dem Anfang des 16. Jahrh., deren Schnitzwerk von einem und demselben sehr durchgebildeten Meister herrühren muss. Der beste ist der leider etwas verstümmelte mit den heil. Familien (im nördlichen Kreuzflügel), ausgezeichnet im Ausdruck der Charaktere und in den Gewändern, aber nicht ohne auffallende Fehler in den Verhältnissen der Figuren. Endlich noch mitten auf dem Chor der Hochaltar aus dem Ende des 13. Jahrh., der an seinen Seiten eine recht hübsche Architektur entwickelt und mit Skulpturen in den Nischen geziert ist.

Nach einer flüchtigen Betrachtung der obwol nur ornamentalen, doch in Zeichnung und Farbenpracht trefflichen Glasmalereien der Chorfenster verlassen wir die Kirche durch eins der kleinen Seitenportale, deren Rundbogen noch eine der wenigen Reminiscenzen des Romanismus ist, und werfen noch einen Blick auf die Skulpturen des Westportals. Auch hier erinnern nicht nur die schrägen Seitenmauern mit den Dreiviertelsäulen, sowie die sich darüber wölbenden Bogen an die Zeit des Uebergangsstiles, sondern

Bayerische Staatsbibliothek München

noch mehr das Bogenfeld, weil dessen Skulpturen nicht, wie in der späteren Gothik, mehrere Reihen kleiner Scenen enthalten, sondern eine einzige Gruppe, die, um den Raum auszufüllen, mit Blättern eingefasst ist. Es ist eine Madonna mit dem Kinde, die unter einem Baldachin steht, an beiden Seiten Reben- und Rosengewinde und je ein knieender, anbetender Engel.

Da sich die Bahn von Treysa an im Thale der Schwalm hinabwindet, so müssen wir die alterthümliche, an historischen Erinnerungen so reiche, ehemalige Hauptstadt der Herzöge von Franken, Fritzlar mit ihrer Stiftskirche wol unbesichtigt, wenn auch nicht unberücksichtigt lassen, und uns darauf beschränken, im Vorüberfahren zu erwähnen, dass der im Ganzen zwar rohe Bau durch sein Gemisch von spätromanischem und gothischem Stile und manche Details, vorzüglich aber durch ein grosses, spätgothisches Tabernakel und eine gut gebildete Krypta merkwürdig ist. Wenige Stunden später erreichen wir

Cassel,

die vielgeprüfte, langbewährte Dulderin, welche sich, wie kaum irgend eine der deutschen Städte mittlerer Grösse, trotz aller Eisenbahnen in unveränderlicher äusserer, und trotz aller Hin- und Herversetzungen in ihrer unveränderlichen Grösse des stillen Ertragens erhalten. Sie ist auf unsren Wanderungen die erste, der es bei sonstigen nicht unerheblichen Schätzen der Plastik und Malerei doch fast ganz an bedeutenden Werken der Architektur, namentlich aber der Kirchenarchitektur fehlt. Und da das, was an Werken der Skulptur auf öffentlichen Plätzen ausgestellt ist, nämlich die Marmorstatue des Landgrafen Friedrich II. von *Nahl* und die des Landgrafen Karl, jeder auf dem nach ihm benannten Platze, nur mittel-, zum Theil auch zopfmässig zu nennen ist, so halten wir uns vorzugsweise an die beiden Hauptsammlungen der Kunst, das Museum und die Gemäldegalerie im Schlosse Bellevue, von denen wenigstens letztere immer noch nicht so häufig geöffnet ist, dass die Kenntniss derselben zum Gemeingut aller Kunstfreunde hätte werden können.

Das Museum

(von *du Ry* erbaut), auch von aussen durch seine geschmackvolle Vorhalle von ionischen Säulen das imposanteste Gebäude der Stadt, enthält manche auf dem Gebiete der Kunst des Alterthums wichtige Gegenstände. Unter den Bronzestatuen und Anticaglien ist unstreitig jene Victoria, 20 Zoll hoch, von der man früher glaubte, dass Augustus sie in der Curia Julia habe aufstellen lassen, künstlerisch das vollendetste Werk. Weniger gut ist die schon der späteren Kaiserzeit angehörende Ephebenstatue, der sich einige kleinere Statuetten anschliessen.

Bayerische Staatsbibliothek München

Auch die im Ganzen nur kleine Sammlung antiker Gemmen enthält einiges Werthvolle; was aber den eigentlichen Hauptwerth des Museums ausmacht, ist die quantitativ auch nicht grosse Sammlung der Marmorwerke, deren Mehrzahl der Stifter des Museums, jener Unterthanenverkäufer, Landgraf Friedrich, während seines Aufenthaltes in Rom erwarb. Am berühmtesten ist mit Recht eine Minerva (der eine der Dresdener Minerven [Nr. 191] ziemlich genau entspricht), an der die treffliche, freie Behandlung des Marmors in dem Gewande und in der Aegis mehr zu loben ist, als der ihr nicht gehörende, obwol antike Kopf. Die ganze Figur, deren Arme restaurirt sind, deutet darauf hin, dass ihre Stellung kriegerisch abwehrend war. Auch ein im altgriechischen (archaistischen) Stil gearbeiteter Apollon, eine Hygiea, welche die Schlange füttert, und ein angeblicher Paris sind nicht ohne künstlerischen Werth. Hier erblicken wir eine bronzene Büste des Mars (oder eines Fechters), ausgezeichnet durch ihre individuelle Gesichtsbildung und die Vollendung der Arbeit. Unter den Basreliefs aber ist unbedenklich der auch bei Millin gestochene Bacchuszug sowol durch den Inhalt als durch die Arbeit das Bedeutendste. Der Gott des Weines reitet auf einem Panther und ist als Symbol alles Erdensegens umgeben von Genien der vier Jahreszeiten. — Unter den modernen Skulpturen nenne ich ausser einer Büste Napoleon's von *Canova* die Bronzegüsse nach berühmten Florentiner Antiken, nämlich die Mediceische Venus, den Schleifer, die Ringergruppe, den Antinous und den beckenschlagenden Satyr.

Auch darf ich nicht unterlassen, auf einige in der benachbarten Bibliothek aufbewahrte interessante Miniaturmalereien hinzuweisen, namentlich auf die der Handschrift Wilhelm's von Oranse, aus dem Jahre 1334, von denen zwar nur die ersten vollendet sind. Die Figuren, in der Zeichnung noch steif gothisch, aber von einer gewissen Milde und Naivetät des Ausdrucks, sind mit der Feder gezeichnet, dann die Flächen colorirt und nachher die Schatten und Lichter aufgesetzt, mit einer zierlichen Tapete als Hintergrund. Roher, aber keck und geistreich sind die Malereien in einem Todtentanz, aus dem 15. Jahrh., und wiederum gediegener in der Arbeit und sehr sauber in der Ausführung sind die Miniaturen eines Gebetbuches aus derselben Zeit, besonders die ersten 24 Blätter, von denen einige ihrem Monogramme nach von *Hans Sebald Beham*, die meisten von *Nik. Glockenton*, also aus der Dürer'schen Schule sind.

Wer ein spezielles Studium aus den Werken *Rembrandt's* macht, möchte in keiner

Gemaeldegalerie

Deutschlands ein reicheres Material finden, als in der zu

Cassel, die sowol treffliche Portraits, als ganz in der derb realistischen Weise des Künstlers ausgeführte alttestamentliche Darstellungen und einige Landschaften von ihm enthält. Unter den Portraits möchte wol das des angeblichen Bürgermeisters Sixt vom J. 1639 (364) und noch mehr das eines Schreib- und Rechenmeisters (358) durch die wunderbare Vertheilung von Licht und Schatten und die meisterhafte Behandlung des Helldunkels alle anderen übertreffen. Sehr zart in den Gesichtszügen und im Ausdruck und trefflich in der Färbung des rothen Sammtkleides ist auch das Bildniss der Dame (356), die man für Rembrandt's Gattin hält. Effectreicher dagegen ist das gewiss erst aus der späteren Zeit des Malers herrührende Bildniss (Kniestück) des Nikolaus Bruynink (359). Ungleich weniger fühlen wir uns auch hier, schon wegen des derben, den ganzen Ungeschmack uns vorführenden Realismus, von Rembrandt's historischen Bildern, z. B. einer Gefangennehmung Simson's, angezogen. Auch an *Rubens*, *van Dyck* und den niederländischen Genre- und Thiermalern des 17. Jahrhunderts ist die Casseler Galerie ziemlich reich, und hat, obwol sie die Landschaft von *Potter* mit der berüchtigten „pissenden Kuh" für 190,000 Franken nach Petersburg abgegeben, doch noch andere treffliche Viehstücke desselben aufzuweisen. Unter den Italienern möchten wol die Venetianer des 16. Jahrhunderts mit den besten Werken vertreten sein. Uebrigens glaube ich, dass der Beschauer auch jetzt noch, wie bereits seit mehreren Jahren, nicht darauf rechnen kann, Alles im Katalog Angegebene hier wirklich zu finden, da Manches ins Sommer- oder Winterpalais des Kurfürsten gewandert sein mag.

Wer bei einem Ausfluge nach Wilhelmshöhe mit künstlerischem Blicke die dortigen Anlagen und Bauten betrachtet, muss gestehen, dass es in der That das Imposanteste ist, was der Zopfstil in Deutschland an grossartigen Parkanlagen mit aller Pracht ihres Zubehörs geschaffen hat, dass aber bei diesem imposanten Eindruck eine schöne, üppige Natur den Launen der Menschen zu Hülfe gekommen ist.

VI.

Von Cassel nach Erfurt.

Da weder auf der Eisenbahn, noch auf der Landstrasse von Cassel nach Eisenach das Suchen und Ausschauen nach Kunstwerken irgendwo eine Befriedigung findet, da es sogar die ehrwürdige romanische Klosterkirche zu Breitenau, das man von der Station

Guxhagen aus auf dem linken Ufer der Fulda erblickt, zum Kornmagazin herabgewürdigt sehen muss, so machen wir erst weit ausserhalb des Fuldathales, am nordwestlichen Ende des Thüringer Waldes in Eisenach unsern nächsten Haltepunkt, um uns dort oben auf der

Wartburg

mit den Freunden der Natur in die graue und doch so heitere Vorzeit des Minnesängerthums zu versetzen. Jedermann kennt das von Ludwig dem Springer 1070 zuerst aufgeführte, aber im 12. Jahrhundert erst vollendete herrliche Landgrafenhaus, als den Schauplatz des berühmten Sängerkrieges wie des folgenschweren Wartburgfestes und als den Aufenthaltsort Luther's, aber Wenige kennen es als den schönsten, an zierlichsten Ornamenten reichsten der nichtkirchlichen Bauten, die Deutschland aus der romanischen Periode aufzuweisen hat. Als solches wurde es in jüngster Zeit von seinen Verunstaltungen befreit, so völlig „restaurirt" und mit Fresken von der Hand des romantisch-geistreichen *Moritz von Schwind* bemalt, dass es fast ein förmlicher Neubau im Stil des 12. Jahrh. zu nennen ist, oder zu nennen sein wird.

Dem ehemaligen Kaiserpalast in Gelnhausen vergleichbar, hat die Façade der drei Geschosse jetzt wieder ihre offnen Arkadengalerien, hinter denen vor den Sälen der Geschosse ein schmaler Gang hinläuft, aus dem man über die Brüstungsmauer in den inneren Burghof hinabschaut. Jene Arkaden bestehen aus Rundbogen, die auf hinter einander stehenden, gekuppelten Säulen vermittelst eines sich stark verjüngenden Deckgliedes ruhen und durch breite Pfeiler getrennt werden. Der eine dieser schmalen Gänge ist es, welcher an der langen, den Arkaden gegenüber liegenden Wand die Bilder der mit den sieben Werken der Barmherzigkeit abwechselnden Scenen aus dem Leben der h. Elisabeth enthält; jene in Medaillonform auf blauem Grunde, diese viereckig auf braunem Grunde. Die Erfindung der Motive und die Zartheit der Charakteristik macht dem Meister *Schwind* alle Ehre, aber die Färbung erscheint besonders bei dem wegen der Enge des Corridors nothwendig nahen Standpunkte des Beschauers trocken und kalt. Doch sind die einzelnen, je weiter nach Süden, desto besser im Colorit. Am Ende des Corridors betreten wir auf einige Augenblicke die alte, aber neu hergestellte, nur in decorativer Weise bemalte Kapelle und wenden uns dann zum nahen Landgrafenzimmer, in dessen innerer Ausschmückung uns ganz der poetisch-phantastische Geist der alten Zeit anweht. Damit stimmt auch der Gegenstand, aber nicht der vollendetere Stil und die, wenn auch ungleiche, doch wenigstens zum Theil bessere Färbung der

7 Fresken, die das obere Drittel der Wände einnehmen. Das erste zeigt den Erbauer der Burg, Ludwig den Springer, wie er auf der Spitze des Felsens steht und das bedeutungsvolle Wort spricht: „Warte, Berg, du sollst mir eine Burg werden!“ Das zweite die bekannte Geschichte des Schmiedes zu Ruhla (Landgraf, werde hart!), an die sich drittens die „ackernden Edlen“ schliessen. Das vierte enthält die getreuen Vasallen, als die beste Schutzwehr einer fürstlichen Burg; das fünfte den aus dem Käfig entsprungenen Löwen, welchen Landgraf Ludwig der Heilige durch seinen festen, frommen Blick zähmt; das sechste die Anekdote des von dem Landgrafen einem Kaufmann geschenkten und durch die Würzburger geraubten Esels; das siebente die Hochzeitsfeier Albrecht's des Unartigen, bei der er zuerst die Kunigunde von Eisenberg erblickt; und das achte den unglücklichen Friedrich mit der gebissenen Wange. — Vollendet ist ausserdem in seiner inneren Ausschmückung auch der Sängersaal, wo der Sängerkrieg 1207 am Geburtstage der h. Elisabeth gehalten wurde. Er enthält das noch bekanntere Bild unsres Meisters, den Sängerkrieg, eine reiche, bewegte Composition, voll Leben und Schönheit. Wir sehen den Moment, wo der Wettgesang eben beendigt ist und die Richter ihr Urtheil gesprochen haben. Zum Landgrafen Hermann tritt Wolfram von Eschenbach, in der Erwartung, dass ihm der Preis zuerkannt werde, während Heinrich von Ofterdingen besiegt vor der Landgräfin kniet, die ihn mit den Falten ihres Mantels verhüllt. Den Strick in der Hand haltend, dringt der Henker heran. Auf der anderen Seite sieht man Bitterolf, der auf den von einer Wolke herangetragenen Meister Klingsohr deutet, den gelehrten Faust seiner Zeit, welcher als Schiedsrichter erscheint. — Noch unvollendet ist dagegen der grosse Fürstensaal, der uns den architektonischen Charakter des Gebäudes in den kleinen Fenstern mit den gekuppelten Säulen und ihrem Reichthum an Capitälformen am besten vorführt. Er soll an den Fensterwänden die Freskobilder der thüringischen Landgrafen erhalten. So führt uns das Ganze, wie kein anderes Gebäude in Deutschland, ein vollkommenes Bild des poetischen Glanzes vor, der ehemals einen Fürstenhof zur Blüthezeit des Ritterthums und des Minnegesanges erfüllte.

In Eisenach selbst wollen wir bei der Betrachtung der romanischen Nicolaikirche um so weniger verweilen, da das, was ihre uns jetzt noch nicht vorgekommene Haupteigenthümlichkeit ausmacht, der Wechsel von Säulen und verschiedenartig gebildeten Pfeilern, sich uns in anderen, künstlerisch bedeutenderen Kirchen der sächsischen Lande noch öfter bieten wird.

Auf ganz andere Gebiete der

Kunstthätigkeit versetzt uns wiederum die Residenz neueren Charakters, das weniger schön gelegene

Gotha,

das uns vor Allem in sein hochgelegenes, die Gegend weit überschauendes Schloss Friedenstein ruft, worin sich fast Alles vereinigt, was die Stadt an Schätzen der Plastik und Malerei aufzuweisen hat. Durchwandern wir zunächst das aus der Sammlung der Alterthümer, der sogenannten gemischten Kunstsammlung und der ethnographisch-historischen Sammlung bestehende, sehr inhaltreiche

KUNSTKABINET,

so bemerken wir gar bald, dass unter der grossen Zahl der Gegenstände rein antiquarischen Interesses, welche die erste der genannten Sammlungen enthält, sich auch manche befinden, die durch Stoff und Kunstwerth anziehend sind. So unter den ägyptischen Alterthümern eine schöne Büste der Isis von schwarzem Granit mit einem von weissem Marmor eingesetzten Gesichte (17), unter den etrurischen 14 grosse (wol lieber griechisch oder unteritalisch zu nennende) Vasen, von denen sich einige durch ihre Darstellungen besonders auszeichnen, und die 34 merkwürdigen, sogenannten Meininger Gefässe, vermuthlich altslawischen Ursprungs. Die dritte Abtheilung, römische Alterthümer, enthält unter Anderem eine recht gute Marmorstatue einer Vestalin (1) und einige enkaustische Gemälde auf rothbraunem Grunde. Die Abtheilung deutsche Alterthümer zeigt uns zunächst mehrere für den Cultus und die täglichen Bedürfnisse der alten Deutschen interessante Gegenstände aus Stein oder Metall; das künstlerisch Bedeutendste aber möchte wol ein der s. g. byzantinischen Kunst angehörendes Crucifix (43) sein. Endlich noch eine kleine Sammlung Nachbildungen von Alterthümern und Kunstwerke späterer Zeit, unter denen die von *Adrian de Vries* 1614 im Haag gegossene Bronzecopie (65) der bekannten Gruppe des farnesischen Stiers in Neapel, und die antike dreigestaltige Hekate die bedeutendsten Stücke sind. Die letztere verdient um so mehr Beachtung, da sie vermuthlich der Hekate des Alkamenes, der ein Schüler des Phidias war, nachgebildet ist.

Der Inhalt der ungleich reicheren gemischten Kunstsammlung geht uns nur dem kleineren Theile nach an, weil das Meiste in das Gebiet der Kleinkünste, oder der Kunstindustrie, oder der Mechanik gehört. Doch dürfen wir nicht unterlassen, unter den Onyx-Cameen auf den grössten und künstlerisch werthvollsten (218) der ganzen Sammlung hinzuweisen, der uns das ansprechende Bild einer vor dem Throne des Jupiter erscheinenden Ceres vor-

führt, welche wegen der ihr vom Pluto geraubten Tochter Klage führt. — In der hieher gehörenden Classe der Mosaike sind zwei prachtvolle Mosaiktafeln bemerkenswerth, die eine mit der Ansicht der Pyramide des Cestius, die andere mit der von einer Mühle bei Tivoli, Werke des als Mosaicisten berühmten Italieners *Raffaelli*, den wir in der Minoritenkirche zu Wien wiederfinden werden. — Dann folgen unter den Glas-Emailsachen 8 von alten, bemalten Glasscheiben zusammengesetzte Fensterflügel, deren älteste, aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrh., Scenen aus der Passionsgeschichte im Stil der schwäbischen Schule des M. Schongauer enthalten. Die meisten anderen (Wappen und zierlich ausgeführte Bilder) stammen, wie ihre Jahreszahlen angeben, aus dem Anfang oder der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. Interessant ist auch ein grosses Taufbecken von emaillirtem Kupfer (48) von einem Künstler, Namens *Pierre Rexmon*, aus dem J. 1560, mit Scenen aus dem Paradiese nach Raphaelschen Zeichnungen bemalt. Wie sich für den Culturhistoriker unter den Gold-, Silber- und Messingsachen wichtige Gegenstände befinden, so unter den Elfenbeinwerken einige künstlerisch wichtige, z. B. eine kleine treffliche Copie des sogenannten farnesischen Herkules in Neapel, die nach der Inschrift M. A. B. 1541 zu schliessen, vielleicht von *Michel-Angelo-Buonarotti* herrührt; mehrere Gefässe mit trefflichen Reliefs (142. 143. 146. 149 a), ihrem Stil nach aus dem 17. Jahrh., zum Theil von *du Quesnoy (Fiammingo)*; und ein Jagdhorn mit Reliefs, aus dem 15. Jahrh. Wichtiger noch sind die geschnitzten Holzarbeiten, und besonders darunter die aus Buchsbaumholz geschnitzten, 15 Z. hohen Figuren von Adam und Eva (1. 2), mit grosser Sauberkeit in seinem edelsten Stile ausgeführt. Ferner ein ziemlich langes, ebenfalls aus Buchsbaum geschnitztes Relief (32) mit vielen Darstellungen aus Lucas Cranach's Zeit, und ein ähnliches mit minutiöser Feinheit ausgeführtes Relief (36 a), das den Sündenfall enthält, dem Albr. Dürer aber wol mit Unrecht zugeschrieben wird. Endlich noch aus der Abtheilung der Miniaturen und anderen Gemälde das kleine Büchlein (16), dessen kostbarer, mit Reliefs und vielen Edelsteinen geschmückter, goldner Einband ein Meisterstück von feiner Ausführung ist. Ob er aber das Werk *Benvenuto Cellini's* ist, muss wol unentschieden bleiben. Ein zweites Büchlein (3) ist durch seine 61 in Oel gemalten, sehr vollendeten Miniaturportraits fürstlicher Personen aus dem 16. Jahrh. besonders bemerkenswerth.

Indem wir nun die dritte Sammlung des Kunstkabinets, die ethnographische, welche vorzugsweise in ihren chinesischen Gegenständen sehr reich und für die Lieb-

haber des „Reiches der Mitte“ wol eine der interessantesten Deutschlands ist, ganz übergehen, betreten wir das in demselben Schlosse Friedenstein befindliche Museum mit der Bibliothek. Das Haupt- und Kunstwerk dieser letzteren ist das merkwürdige Evangelienbuch mit seinen Miniaturmalereien, aus den Jahren 972 und 973, das Kaiser Otto II. und seine Gemahlin Theophania dem Kloster Echternach schenkten. In der Mitte der prächtig verzierten oberen Decke des Einbandes ist ein Relief von Elfenbein eingesetzt, das Christus am Kreuze darstellt, zu seinen Füssen eine die Erde bezeichnende Frau. Zu den Seiten die zwei Kriegsknechte, von denen der eine ihm an einer Stange den Schwamm mit Essig reicht, der andere ihm die Seite mit dem Speer öffnet. Oben in den beiden Ecken des Reliefs ein weinendes Gesicht, als Andeutung der Verfinsterung von Sonne und Mond, wie es auf mehreren Reliefs (z. B. den Egstersteinen) und Miniaturen der romanischen Kunst vorkommt. Um das Relief ziehen sich mehrere durch Perlenschnüre mit einander verbundene Reihen von Edelsteinen und Emailtäfelchen. Dadurch werden 8 Felder, aus getriebenem Goldblech bestehend, gebildet, von denen die eine Hälfte die 4 Evangelisten mit den 4 Flüssen des Paradieses, die andere Hälfte mehre Heilige darstellt. Das Buch selbst enthält 135 mit goldner Schrift beschriebene Pergamentblätter, die mit Bildern reich verziert sind. Diese zeigen, gleich den kleinen plastischen Bildwerken des Deckels, ein eigenthümliches Gemisch des damals in Constantinopel herrschenden byzantinischen Stils, der noch oft die heidnische Darstellungsweise mit den christlichen Dogmen verband, und des späteren, abendländischen Stils.

Obwol im Museum selbst für unsere Betrachtung die

GEMAELDESAMMLUNG

die Hauptsache bilden sollte, so begnügen wir uns doch mit kurzer Angabe der bedeutendsten, der Mehrzahl nach den Niederländern und Deutschen des 17. Jahrh. angehörenden Bilder. Italiener: *Fra Angelico da Fiesole*, die heil. Jungfrau mit goldener Krone; *Andrea del Sarto*, Studienköpfe der Maria und Elisabeth; *Pinturicchio*, Portrait eines Mannes mit herabhangenden Haaren, voll Naturwahrheit im Ausdruck; *Giulio Romano*, eine der nach Michelangelo's Carton vorhandenen heiligen Familien mit dem kleinen Johannes; *Palma vecchio*, ein Brustbild Christi; *Domenichino*, der reuige Petrus; *Guido Reni*, Ecce homo; derselbe, ein Knabe, der seine rechte Hand zwei in einem Neste sitzenden Tauben hinstreckt; *Michelangelo da Caravaggio*, Kriegsknechte würfeln um das Gewand Christi; *Spagnoletto*, St. Jakob von Compostella. Niederländer und Deutsche: Copie nach Joh. van

Eyck, Portrait Philipp's des Guten; *Lucas Cranach*, 2 Studienköpfe, die sich auf dem Gemälde der Ehebrecherin in der Pinakothek in München (56) wiederfinden; ferner eins der vielen Portraits von Luther und seiner Gattin, vom J. 1529, sowie von Melanchthon aus dem J. 1532; von 1529 auch die Skizze zu dem berühmten Altarbilde in der Schlosskirche zu Weimar. *Holbein d. J.*, 2 treffliche Portraits (aus den Jahren 1542 und 1544). In diese Zeit, d. h. in die erste Hälfte des 16. Jahrh., fällt auch gewiss die Entstehung der grossen spanischen Wand mit ihren 74 in den Rahmen eingesetzten, hölzernen Tafeln, die, auf beiden Seiten mit Darstellungen aus den Evangelien bemalt, ein sehr bedeutendes, vermuthlich von einem süddeutschen Maler ausgeführtes Werk sind. Wenn uns nun hier den Uebergang zu den Niederländern und Deutschen des 17. Jahrh. *Adam Elzheimer* mit einer Schmiede- und einer Bildhauerwerkstatt vermittelt hat, so beginnen wir jene Reihe mit ihrem grossen Centralpunkte *Rubens:* Skizzen zu Plafonds in der jetzigen Borromäuskirche in Antwerpen, Kirchenväter darstellend; derselbe, der Liebesgarten, verschieden von dem bekannten Dresdener Bilde des gleichen Gegenstandes; *van Dyck:* Selbstportrait (aus der Zeit seines Aufenthalts in Italien), Portrait der Sophie Brand, ersten Gemahlin seines Lehrers Rubens; *Gerhard Dow*, eine alte Frau, vor einem Wollenrade spinnend, ein den Meister trefflich charakterisirendes Bild; *Weenix*, eine Gesellschaft von Herren und Damen; *von Huchtenburg*, Auffahrt Ludwig's XIV. über den Pontneuf in Paris; *Paul Brill*, Felsenlandschaft; *Jan von Goyen*, Gegend bei Vliessingen an der Schelde; *Berghem*, 2 Landschaften mit Vieh; *Paul Potter*, Vieh auf der Weide; Stillleben und Fruchtstücke von *David de Heem* und der *Rachel Ruysch*. — *Claude Lorrain*, eine treffliche Marine. — Endlich noch von neueren deutschen Meistern: *Anton Graff*, Portrait des Schauspielers Eckhoff; *Philipp Hackert*, grosse griechische Landschaft in Morgenbeleuchtung; *Wilhelm Tischbein* († 1829) Konradin von Schwaben, dem, während er mit Friedrich von Baden Schach spielt, das Todesurtheil angekündigt wird, ein Hauptbild dieses Meisters; *Christian Reinhard*, grosse ideale griechische Landschaft; *Bürkel*, Tyroler Bauernschlägerei.

Wenn wir nun einige Gemälde neuerer Künstler im herzoglichen Palais betrachtet haben, unter denen Karl IX. von *Gustav Wappers*, dem Direktor der Brüsseler Akademie, der dem Gallait gegenüber die rein nationalflämische Richtung repräsentirt und ein würdiger Nachfolger der Historienmaler des 17. Jahrh. ist, und zwei Gemälde von *Schneider* in Gotha: der ungläubige Thomas und die Ehebrecherin, die bemer-

kenswerthesten sind, machen wir für Gotha den Schluss mit der grossen Kreuzigung Christi von *Emil Jacobs*, die sich in der Augustinerkirche befindet.

Schon nach einem Stündchen erblicken wir die Thürme von

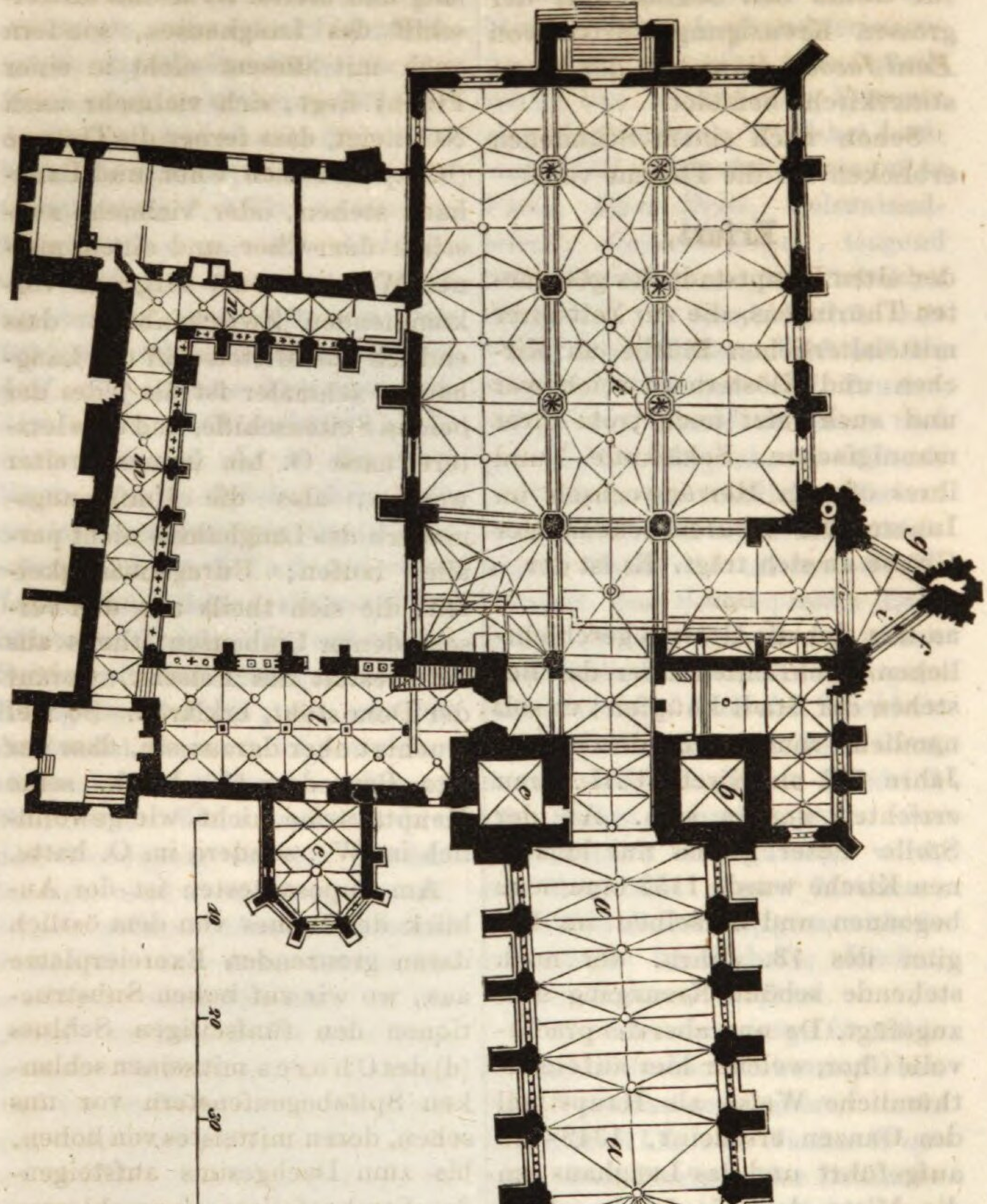
Erfurt,

der alten Hauptstadt des gesegneten Thüringens, die zur Zeit ihrer mittelalterlichen Blüthe an Kirchen und Klöstern so reich war und auch jetzt noch trotz ihrer mannigfachen Schicksale und ihres öfteren Herrenwechsels im Innern die Spuren ehemaliger Grösse an sich trägt. Es ist der

Dom,

an den sich die ältesten geschichtlichen Nachrichten über das Bestehen der Stadt knüpfen; er soll nämlich vom h. Bonifazius im Jahre 752 als Kirche U. L. Frau errichtet worden sein. An der Stelle dieser gewiss nur hölzernen Kirche wurde 1153 eine neue begonnen und derselben im Beginn des 13. Jahrh. der noch stehende schöne Kreuzgang hinzugefügt. Da nun aber der prachtvolle Chor, welcher hier auf eigenthümliche Weise als Haupttheil des Ganzen erscheint, 1349—53 aufgeführt und das Langhaus um die Mitte des 15. Jahrh. völlig umgebaut wurde, so steht der Dom mit Ausschluss des Thurmbaues, des ursprünglichen Querschiffs und des Kreuzganges, als ein rein gothischer Bau da, der bei näherer Betrachtung die grossen Unregelmässigkeiten zeigt, dass der Chor (a) nicht nur sehr lang und breiter ist als das Mittelschiff des Langhauses, sondern auch mit diesem nicht in einer Flucht liegt, sich vielmehr nach NO. neigt, dass ferner die Thürme (b. c.) zwischen Chor und Langhaus stehen, oder vielmehr zwischen dem Chor und einem meines Wissens sonst nirgends vorkommenden Zwischenbau; dass endlich das Mittelschiff des Langhauses schmaler ist als jedes der beiden Seitenschiffe, und dass letztere nach O. hin immer breiter werden, also die Umfassungsmauern des Langhauses nicht parallel laufen; Unregelmässigkeiten, die sich theils aus den verschiedenen Umbauten, theils aus der Gestalt des Felsens, worauf der Dom steht, erklären. So viel leuchtet aber daraus ein, dass der alte Bau des 12. Jahrh. seine Hauptthürme nicht wie gewöhnlich im W., sondern im O. hatte.

Am imposantesten ist der Anblick des Domes von dem östlich daran grenzenden Exercierplatze aus, wo wir auf hohen Substructionen den fünfseitigen Schluss (d) des Chores mit seinen schlanken Spitzbogenfenstern vor uns sehen, deren mittelstes von hohen, bis zum Dachgesims aufsteigenden Strebepfeilern eingeschlossen ist, während die übrigen Strebepfeiler des Chores selbst weniger hoch sind, aber durch ihre Fialen über das Dachgesims noch hinausreichen. 15 Fenster umgeben im Ganzen den Chor. An seinem Fusse zieht sich zur Einfassung



Grundriss des Domes zu Erfurt.

des Vorplatzes ein Brüstungsgeländer herum, das sich auch noch weiter über die anderen Theile der Substructionen erstreckt. In diesem Unterbau liegt die einfache, spitzbogig gewölbte Krypta, deren Vorhandensein bei gothischen Kirchen überhaupt selten ist und sich nur durch Umbau romanischer Krypten erklären lässt. — Neben der Aussenseite des Chores sieht man links (südlich) die kleine dem Kreuzgange angebaute Kapelle des h. Clemens (e), und rechts (nördlich) die nach NO. gerichtete Hauptseite (f) des prachtvollen Portalbaues, die mit der ihr entsprechenden nordwestlichen (g) ein Dreieck bildet, dessen dritte Seite (h) der Eingang ins Querschiff ist. An den sich bedeutend verengenden Seitenwänden jenes nordöstlichen Portales stehen unter Baldachinen die Statuen der Apostel (von denen zwei fehlen) von sehr guter Arbeit. Die Thür selbst wird durch eine Mittelsäule (i), an der eine Statue der h. Jungfrau steht, in 2 Flügel getheilt. Ueber dem horizontalen Thürsturz das von vielfach gegliederten Spitzbogen eingeschlossene Feld mit dem Bilde des Gekreuzigten, umgeben von Maria und Johannes. Die Bekrönung des Portales bildet ein von den gewöhnlichen Fialen flankirter Spitzgiebel, in dessen Mitte eine grosse Fensterrose prangt. Ueber diesem Portal ragt der einstöckige Oberbau hervor, der einen kleinen zugespitzten Thurm trägt. Treten wir nun weiter bis an die äusserste Spitze dieses Portaldreiecks, so sehen wir die Pracht desselben vorzugsweise darin, dass der eben beschriebenen nordöstlichen Seite eine nordwestliche, ganz ähnlich gebildete entspricht, deren Hauptschmuck an den Thürwänden die Statuen der klugen und thörichten Jungfrauen ausmachen. Hier an der Nordseite der Kirche sehen wir auch am besten den Thurmbau mit seinen romanischen Geschossen, deren unterstes, zum Theil durch die Sakristei verdeckt, viereckig ist, während die oberen achteckig aufsteigen. *) Westlich schliesst sich dem Thurmbau das Langhaus an, das, wie die ganze Westseite, schon den nahen Verfall der Gothik bekundet und einen viel weniger erfreulichen Anblick gewährt.

Im Innern des Domes, wo vorzüglich der Einblick in den Chor, der an Höhe das Langhaus noch überragt, einen erhabenen Eindruck macht, haben wir uns weniger mit dem Gebäude selbst, als mit den besten der schmückenden Kunstwerke zu beschäftigen. An einem der achteckigen, mit Dreiviertelsäulen umgebenen Pfeiler, dem letzten an der Südseite nach dem Chore zu, erblicken wir in der hübschen modernen Kanzel (k) und ihrem Deckel ein

*) Im nördlichen Thurme befindet sich bekanntlich die grosse 1497 gegossene, 275 Centner schwere Glocke, Maria Gloriosa genannt, eine der grössten Deutschlands. Das Volk nennt sie meistens die grosse Susanne.

Werk *Schinkel's*, das ganz im Stile des edlen Chorbaues gearbeitet ist. Weiterhin im Chore das Steindenkmal des Grafen Ernst III. von Gleichen und seiner beiden, der Sage nach gleichzeitigen Gemahlinnen; Gestalten, die ihrem Stile nach den bekannteren Statuen des Naumburger Domes sehr nahe stehen und der Mitte des 13. Jahrh. anzugehören scheinen. Mehr als die Bronzestatue eines leuchtertragenden Mannes, Namens Wolfram Hildrich, die im Chore steht, verdient das treffliche Bronzerelief, die Krönung Mariä darstellend, eine Stiftung des Domherrn Henning Goden, der Professor an der Universität zu Wittenberg war (wo sich auch in der Schlosskirche ein zweites Exemplar befindet) eine genauere Besichtigung. Gott-Vater und Christus thronen auf Wolken und halten die Krone über der zwischen ihnen stehenden, oder knieenden (?) Jungfrau. Ueber der Krone die Taube, das Symbol des h. Geistes. Links kniet der Stifter, welchen der Evangelist Johannes der Maria zuführt. Ringsumher und oben in den Zwickeln Engelköpfe und musicirende Engel. Das Werk ist ebenso gelungen in der ganzen Anordnung, als in der Bildung des Nackten und in den Linien der Gewänder, besonders der drei Hauptfiguren. Man will zwar das Modell dieses Reliefs auf Peter Vischer zurückführen, aber die Composition entspricht seiner sonstigen Weise wenig; und wenn auch wol die Engelknaben sein Gepräge an sich tragen, so erinnert dagegen z. B. die Figur des Donators sehr an Holbein'sche Zeichnung.

Den übrigen Reichthum an plastischen und malerischen Werken des Domes kann ich mit Stillschweigen übergehen, um noch den an der Südseite des Langhauses befindlichen Kreuzgang (l, m, n,) zu durchwandern, dessen unregelmässiges Viereck den vielen Unregelmässigkeiten der Kirche wol entspricht. Er zeigt in seinen drei Seiten freilich einen verschiedenen Stil, nämlich in der am reichsten geschmückten Ostseite (l) zwar schon den ausgebildeten Spitzbogen, der aber an den Säulen noch mit romanischen Details vermischt ist. Nur wenig jünger mag die südliche Seite (m) sein, wogegen die westliche Seite (n) bereits ins 15. Jahrh. fällt, als auch das Langhaus umgebaut wurde.

Da die an den Kreuzgang im Westen grenzenden Anbauten keine besondere Beachtung verdienen, so wenden wir uns sofort zu der dem Dom nördlich gegenüberliegenden

SEVERIKIRCHE,

einem einfachen, gothischen Bau, der mit seinem grösseren Nachbarn die Eigenthümlichkeit gemein hat, dass der Thurmbau mit seinen 3 Spitzen, die Stelle des Querschiffes vertretend, zwischen Chor und Langhaus liegt. Dieser Chor und der Thurmbau rühren aus der Zeit der ersten Erbauung

um 1273 her, während das Langhaus in spätgothischer Zeit nach einem Brande erneuert wurde. Den Hauptschmuck des ebenso einfachen Innern bildet ausser einem Marmorrelief, welches den h. Michael darstellt, besonders der prächtige Taufstein, dessen hoher Ueberbau vom Fussboden bis ins Gewölbe hinaufreicht. Er selbst besteht aus einem achteckigen, steinernen Becken, das mit vielem Laubwerk geschmückt ist. Seinen Ueberbau bilden zunächst 3 schlanke Pfeiler, die viereckig, in der Grundform vielfach gegliedert, an den Seiten mit Statuen von Heiligen unter Baldachinen geschmückt sind und oben jeder in eine Spitzsäule auslaufen. Verbunden sind diese Pfeiler auf jeder der 3 Seiten durch einen Spitzbogen, der durch seine Eselsrückenform und seine sich durchkreuzenden Stäbe die zweite Hälfte des 15. Jahrh. verräth. Diese reich verzierten Spitzbogen tragen einen durchbrochenen Baldachin, über dem gleichfalls unter einem hohen Baldachin die Statue einer gekrönten Maria mit dem Kinde steht. Das Ganze, obwol schon etwas überladen im Zierrath, ist mit dem grössten Fleisse und der zierlichsten Sauberkeit ausgeführt.

Da unter den übrigen, kirchlichen wie nichtkirchlichen, Bauwerken Erfurt's keines auf besonderen architektonischen Werth Anspruch machen kann, so bleibt uns nur noch übrig, eines grossen Altarwerkes in der Reglerkirche zu gedenken. Die holzgeschnitzte und bemalte Mitte enthält auf 12 Feldern Reliefdarstellungen aus der Geschichte des Neuen Testamentes, mit kleinen Heiligenstatuen dazwischen, und die Staffel Scenen aus dem Leben der h. Agnes. Man schreibt die Arbeit dem bekannten *Michael Wohlgemuth* zu, was allerdings die Eigenthümlichkeit der Flügelgemälde, nämlich die Dornenkrönung, die Geisselung, die Erscheinung Christi und das Pfingstfest, wol zu bestätigen scheint; lauter Scenen, die trotz mancher schönen Köpfe in Ausdruck und Handlung so viel Krasses enthalten, dass sie einen unerfreulichen Eindruck machen.

Beachtenswerth ist endlich die kleine Sammlung mittelalterlicher Kunstgegenstände des Domdechanten Würschmidt, deren interessanteste Arbeiten eine kleine Alabasterstatuette der an ihrem Betpult knieenden h. Jungfrau und ein h. Hieronymus mit dem Löwen sind. Beide, gewiss von einem Meister des 15. Jahrh. sind vorzüglich in der Modellirung der Körper und der Gewänder.

Ein Abstecher nach Paulinzelle.

Da weder der Natur- noch der Kunstfreund, welcher die sächsischen Herzogthümer und den Thüringerwald bereist, die in stiller Waldeseinsamkeit gelegene, höchst malerische Ruine des Klosters

Paulinzelle unbesucht lassen wird, so lenken wir, um unterwegs auch

Arnstadt

zu berühren, in Erfurt von der Eisenbahn ab und wenden uns südlich. Nach einer Strecke Weges von kaum 4 Stunden erreichen wir über Ichtershausen die reizend gelegene Residenz des Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen, die ausser einigen wenig werthvollen Gemälden im Schlosse ein prächtiges Denkmal der Architektur aufzuweisen hat. Es ist die Liebfrauenkirche, die uns in jedem ihrer beiden Haupttheile, dem Langhause wie dem tiefen, dreischiffigen Querbau und dem Chor, Musterbilder zweier Baustile zeigt. Während uns nämlich das Langhaus den spätromanischen Stil einer gewölbten Pfeilerbasilika in vollkommenster Ausbildung vorführt, und die beiden West-Thürme ein allmäliges entschiedenes Fortschreiten zur Gothik zeigen, ist uns der Chor besonders in seinem Innern als ein treffliches Beispiel für den Charakter des frühgothischen Baustils wichtig. Ebenso die drei hübschen Portale der Kirche: das westliche und das des nördlichen Seitenschiffes noch fast ganz romanisch, das des nördlichen Kreuzflügels dagegen mit der wundervollen Fensterrose schon ausgebildet gothisch. Auch ist das steinerne Grabmonument des 1368 gestorbenen Grafen Günther von Schwarzburg und seiner Gemahlin, welches sich im Querschiff befindet, nicht nur für die Geschichte der Skulptur, sondern auch für die der Kostüme ein sehr belehrendes Werk.

Von Arnstadt führt uns eine Landstrasse südöstlich über das Städtchen Ilm in das enge, waldbekränzte Thal, in welchem sich die Ruinen des jetzt auch durch wirthliche Nachbarschaft einladenden Klosters

Paulinzelle

erheben. Was wir davon erblicken, lässt auf einen ehemals ziemlich grossen Bau schliessen, dessen Gründung die geschichtlichen Nachrichten ins Jahr 1106 setzen, und zeigt, ganz ähnlich ihrer Mutterkirche zu Hirsau in Schwaben, eine dreischiffige Basilika, deren Seitenschiffe vom Mittelschiff nur durch Säulen getrennt werden, was im Ganzen und namentlich im nördlichen Deutschland sich viel seltener findet, als der Gebrauch der Pfeiler, oder des Wechsels von Pfeiler und Säule, der besonders den sächsischen Landen eigenthümlich ist. Nur die Vierung wurde durch 4 mächtige Pfeiler begrenzt, von denen die zwei westlichen noch stehen. Das bedeutend vorspringende Querschiff hatte in jedem Flügel östlich eine kleine Absis, während ausserdem auch jedes der drei Schiffe sich jenseit der Vierung als Chor fortsetzte und mit einer Absis schloss. Die Säulen haben das sehr gewöhnliche würfelförmige Capitäl, dagegen sind die Rundbogenarkaden son-

derbarer Weise jede von einem Gesims wie von einem Rahmen eingeschlossen. Das ganze Innere war mit einer platten Holzdecke bedeckt. Ausser jener Eigenthümlichkeit der 5 Nischen hat aber die Kirche eine andere noch jetzt sichtbare: die Ruinen einer westlichen Vorhalle, die förmlich die drei Schiffe der Kirche, aber nicht durch Säulen-, sondern durch Pfeilerarkaden fortzusetzen scheint, ehedem aus zwei Stockwerken bestand und im Westen mit zwei mächtigen viereckigen Thürmen schloss, von denen der südliche noch zum Theile erhalten ist. Ausser dieser Vorhalle führt in's Mittelschiff der Kirche ein prächtiges, reichgegliedertes Rundbogenportal mit freistehenden Säulen in der abgeschrägten Thürlaibung. Aber dieser ganze Vorbau sammt dem Portale verräth einen zwar noch romanischen, doch etwas späteren Stil als die Kirche.

Möglich wäre es demnach wol, den ganzen Bau in seiner ursprünglichen Gestalt wieder herzustellen, aber da Manches von dem jetzt Vorhandenen dadurch verdeckt oder unkenntlich gemacht werden könnte, so ist nur zu wünschen, dass das Bestehende so lange als möglich erhalten werde.

VII.

Von Erfurt über Halle nach Leipzig.

Der nächste Punkt, den wir von Erfurt aus erreichen, ist die bekannte Residenz, die jetzt schwerlich noch Anspruch macht auf den Ehrennamen des deutschen Athen, der ihr übrigens auch während ihrer längst vergangenen literarischen Blüthezeit schon deshalb nicht zukam, weil die bildende Kunst mehr als die Dichtkunst Athen zu dem machte, was es im Zeitalter des Perikles war. Halten wir uns also an das jetzige

Weimar,

so ist am füglichsten mit dem Meisterwerke *Lucas Cranach's* zu beginnen, das seiner Entstehungszeit wie seiner Darstellungsweise nach kaum noch dem Mittelalter angehört. Ich meine das Altarbild in der Stadtkirche, den würdigen Schlussstein der Thätigkeit des „schnellsten Malers," der, als er 1553 starb, es unvollendet hinterliess, so dass sein Sohn *Lucas Cranach d. J.* es, wie die Jahreszahl 1555 besagt, vollendete. Es enthält auf dem Mittelbilde Christus am Kreuz und dabei am Stamm des Kreuzes, als Tautologie, das Opferlamm, was kein eigentlich mittelalterlicher Künstler sich erlaubt

hätte. Daneben links der Auferstandene als Sieger über Tod und Teufel, und rechts der Täufer Johannes mit Luther und dem Maler selbst, auf den aus der Seitenwunde Christi der Blutstrahl fliesst „der uns von Sünden rein wäscht.“ Im Mittel- und Hintergrunde, vermuthlich von der Hand des Sohnes, Adam, von Tod und Teufel in die Hölle gestossen, Moses und die Propheten, die eherne Schlange und die Verkündigung der Hirten. Auf dem Innern der Seitenflügel die Bildnisse des Kurfürsten Johann Friedrichs des Grossmüthigen, als des Stifters, und die seiner Familie; auf der Aussenseite derselben die Taufe und die Himmelfahrt Christi. Unter L. Cranach's Bildern religiösen Inhalts ist es jedenfalls das in der Zeichnung und in den Portraitfiguren gelungenste, obwol für uns die Stelle, welche der Maler hier im Gegensatz zu den knieenden Figuren der Stifter einnimmt, als eine schwer zu begreifende Anmassung erscheint.

Treten wir nunmehr vor die Kirche, so erblicken wir die 1850 aufgestellte, 10 F. hohe Bronzestatue des um Weimar als Oberhofprediger so hoch verdienten Herder, modellirt von *Ludwig Schaller*, gegossen von *Ferd. Miller* in München. Der Gefeierte ist im Costüm seiner Zeit mit dem Mantel umhüllt dargestellt, treu, und wahr, mit sprechendem Ausdrucke des milden, humanpriesterlichen Charakters, der dem Dichter-Philosophen eigen war. Das schlichte Postament besteht aus dunkelgrünem Muschelmarmor.

Diesem trefflichen Werke will ich das im Park aufgestellte marmorne Goethe-Denkmal von *Karl Steinhäuser* anreihen, zu dem bekanntlich Bettina von Arnim dem Künstler eine Idee gab, die ich meines Theils glücklicher nennen muss, als die kolossale Verwirklichung derselben. Diese Idee ist die, dass wenn auch die Leier des nie alternden Dichters schweigt, ihre Saiten doch noch fortklingen, wie die einer Äolsharfe. Denn Psyche, die ewig kindliche, naht sich verstohlen und greift mit naiver Lust hinein, so dass der Dichter ihre Anwesenheit nicht zu merken scheint. Aber weder im Kopfe erblicken wir hier den erhabenen Dichterfürsten, noch in der Stellung des Körpers etwas Schönes; etwas gradezu Unschönes aber sowol in den nicht kindlichen, sondern unreifen Körperformen der Psyche, als auch in ihrer Stellung zwischen den Beinen des Dichters. Solchen kolossalen, heroischen Darstellungen scheint sich das Compositionstalent des Künstlers nicht zuzuneigen, der sich auf dem Gebiet der zarten, genreartigen Skulpturen mit so viel Geschick bewegt. Und da wir doch einmal bei den Dichterverewigungen stehen, so können wir das vielbesprochene, der Ausführung nahe Goethe-Schiller-Denkmal für Weimar um so weniger übergehen, da es sich hier um die verschiedenartige

Auffassung zweier unsrer grössten Bildhauer handelt.

Rauch und *Rietschel* hatten bekanntlich ihren Entwurf dazu gemacht und eine Zeitlang in Weimar aufgestellt. Jener stellte in seiner Skizze die Heroen der deutschen Poesie beide im antiken Kostüm, mit Tunika und Mantel, dar, die Füsse mit Sandalen bekleidet. Schon in der Art der Umlegung des Mantels beabsichtigte der Künstler eine Charakteristik der Dichter; denn Goethe's feste Gestalt hat ihn frei und leicht umgeworfen, so dass die Hauptmassen über die rechte Schulter und den rechten Arm hangen. Schiller, der jenem zur Linken steht, hat ihn nach echt classischer Weise unter dem rechten Arm durchgeschlagen und über den linken Unterarm gehängt, während die Hauptmassen von der linken Schulter nach vorn herabhangen. Ebenso offenbart sich das Streben der Dichter und ihr Verhältniss zu einander in der Stellung. Sie stehen neben einander; Goethe, fest und sicher, den Oberkörper leise zu Schiller hinüber neigend, erhebt die linke Hand hinter der Schulter desselben und scheint mit seiner Rechten Schiller zu führen. Dieser dagegen strebt mit etwas aufwärts gerichtetem Haupte und begeistertem Ausdruck nach vorn. In ganz anderer Weise tritt *Rietschel's* zur Ausführung bestimmtes, bereits zum Gusse fertiges Modell auf. Hier sind die beiden Dichterfürsten ganz in ihrer wirklichen, damaligen Tracht: Goethe im Frack, mit dem Stern auf der Brust, das Haar frisirt, Schiller in seinem einfachen langen Ueberrock mit herabwallendem Haar. Das ist also eine realere Charakteristik, die zugleich ihre Zeit mit angeht und schon aus diesem Grunde im Hinblick auf die kommenden Jahrhunderte jenem Rauch'schen Entwurfe vorzuziehen. Beide, ebenso neben einander stehend, tragen jeder einen Lorbeerkranz, den G. mit der Sicherheit des Selbstbewusstseins in der Rechten hält, während er die Linke auf des jüngeren Freundes Schulter gelegt hat. Dieser trägt in der Linken eine Rolle, in der Rechten ebenfalls den Lorbeerkranz, dessen er sich aber in seinem ganz in Begeisterung aufgehenden Ausdruck weniger bewusst zu sein scheint. Ich will über die Vorzüge des einen Entwurfes vor dem anderen nicht aburtheilen, aber so viel steht fest, dass Rietschel durch seinen vortrefflichen Lessing in Braunschweig uns bewiesen hat, wie ein modernes Kostüm sich ohne Beihülfe des verhüllenden Mantels wahrhaft künstlerisch behandeln lässt.

Von diesem hoffentlich im J. 1857 zu vollendenden Werke wenden wir uns zum sogenannten Fürstenhause, der ehemaligen Wohnung des Herzogs Karl August, wo wir eine Sammlung von Cartons und Handzeichnungen zu durchwandern haben, durch welche Weimar sich zu einem Schatzhause der zeichnen-

den Kunst erhoben hat. Die kostbarste, noch lange nicht genug bekannte Perle der Sammlung bilden die vor einigen Jahren aus der Auction des verstorbenen Königs von Holland erworbenen eigenhändigen mit bunten Kreiden ausgeführten Cartons von *Leonardo da Vinci* zu seinem weltberühmten Abendmahl, nämlich auf 8 Blättern die weit über Lebensgrösse gezeichneten Oberkörper von 10 Aposteln, wozu dann als moderne Copien die Köpfe Christi und eines Apostels kommen. Die Köpfe selbst sind alle sehr sorgfältig ausgeführt, dagegen die unteren Theile mehr skizzenhaft behandelt, erscheinen auch gar nicht als ausgeschnittene Theile eines grösseren Ganzen, sondern hangen durch die angedeutete Hand der zunächst sitzenden Apostelfigur mit einander zusammen. Daraus folgt also, dass es nicht Theile desjenigen Cartons sind, nach welchem das Bild in Oel auf die Wand gemalt wurde, dass sie vielmehr erst nach diesem Bilde oder nach dessen Carton als selbständige Handzeichnungen gefertigt wurden. Man hat sie daher dem Schüler Leonardo's, Marco d'Oggione, zuschreiben wollen, mit dessen anderen in Italien vorhandenen Copien sie aber ebenso wenig übereinstimmen, wie mit dem Stiche Raphael Morghen's, der bekanntlich ebenfalls nur nach einer Nachbildung arbeitete.

Betrachten wir die Blätter einzeln, so ist zunächst Christus hier nur in einer Copie nach dem Originalcarton der Brera zu Mailand vorhanden. Dagegen erblicken wir auf unseren Originalcartons Johannes, der still in sich gekehrt über die Worte des Meisters von Petrus befragt wird; sodann auf Einem Blatte das scharf markirte Profil des Judas Ischarioth und den Petrus, ferner Andreas, der ungleich mehr sittlichen Abscheu vor der geweissagten That verräth, als auf dem genannten Kupferstiche. Aehnlich verhält es sich mit dem Kopfe des Bartholomäus, der auf Jacobus Alphäi folgt. Auf der anderen Seite Christi zunächst auf Einem Blatte Jacobus Zebedäi und Thomas, jener fragend den Mund öffnend, dieser mit erhobenem Finger über das Wort des Herrn nachsinnend. Sodann auf einem sehr verletzten Blatte Philippus mit herabwallendem Haare, ferner Matthäus, eine etwas kurze, gedrungene Gestalt mit rundlichem Kopf und krausem Haar, mit der Hand nach rechts zeigend und nach links sein Wort richtend. Endlich Thaddäus nur in einer neueren Copie; und Simon von Cana fehlt gänzlich. Weder auf die bis ins Kleinste zu bemerkenden Abweichungen dieser Köpfe von denen der übrigen vorhandenen Cartons, noch auf die früheren Schicksale dieser 8 Blätter, deren Existenz sich bis ins J. 1660 hinauf verfolgen lässt, darf ich hier eingehen, weil uns der grosse Reichthum der übrigen Handzeichnungen zum Weitergehen mahnt.

Von *Raphael* sehen wir ein Stück des Cartons zum Brande im Borgo, das den Knaben enthält, welcher den um eine Säule gewehten Vorhang erfasst, sowie eine kleine Skizze der Madonna del pesce (in Madrid), und einige Portraitköpfe; von *Michel-Angelo* die 3 Sibyllen aus den Deckengemälden der Sixtinischen Kapelle. Sodann einige Kreidezeichnungen von *A. Dürer* und *L. Cranach*, und Tuschzeichnungen von *Rubens*, dessen ganze Farbenpracht sich auch hier in seiner Herodias mit dem Haupte Johannis des Täufers, sowie in der Tomyris mit dem Haupte des erschlagenen Cyrus offenbart. Ebenso interessante Zeichnungen von *Nic. Poussin*, *Wateau*, *Greuze* und dem besonders durch seine geistreichen Radirungen bekannten *Chodowiecki*, vor Allem seine kleinen Blätter des Don Quixote. Das Werthvollste aber und Schönste, was die neuere Zeit uns gebracht hat, sind unstreitig die Zeichnungen des würdigen Regenerators der deutschen Kunst, *Asmus Jakob Carstens*, dessen Stil und künstlerischen Charakter man schwerlich irgendwo besser verstehen lernt, als hier in Weimar. Wer kennt nicht wenigstens nach dem Stiche von Thäter seinen in ächt antiker Weise gedachten Charon? Ihm schliessen sich endlich aus neuester Zeit die grossen landschaftlichen Cartons von *Preller* an, die uns die Meere und felsigen Küsten wie die düsteren Fichtenthäler der Hochgebirge des Nordens in voller Naturtreue vors Auge führen. Preller ist unbedenklich der bedeutendste unter den Landschaftsmalern Weimar's.

Da die in derselben Kunstsammlung aufbewahrten Oelgemälde, grossentheils den Niederländern des 17. Jahrhunderts angehörend, durch künstlerische Bedeutsamkeit weniger ausgezeichnet sind, so wandern wir schliesslich noch zum Residenzschlosse, weil uns die Dichterzimmer dahin rufen. Ihre architektonische Decoration, zum Theil noch ein Werk von *Schinkel*, bildet den würdigen Rahmen des den grossen Dichtern in den Wandgemälden gesetzten würdigen Denkmals. Im Schillerzimmer sehen wir in den Malereien von *B. Neher* herrliche Scenen aus des Dichters Tragödien und Balladen (am bekanntesten ist „die Glocke“) und in seiner Marmorbüste ein Werk von *Wagner* in Rom. Zu der an Bildern noch reicheren Goethegalerie öffnen sich drei Bronzethüren, deren Innenseite mit den nach *Neher's* Entwürfen von Fräulein *Angelika Facius* in Weimar modellirten, von *Burgschmiet* in Nürnberg gegossenen Reliefs verziert ist. Schöne, aber einigermaassen schwer verständliche Bilder, deren Bedeutung ich wenigstens im Allgemeinen dahin angeben will, dass die erste die „Urworte“ darstellt, worin Goethe die Orphischen Lehren von der Bestimmung des Menschen durch den ihm beigegebenen Dämon, durch die Einwirkungen des Zu-

falls und der Liebe auf sein Leben, sowie durch die Gesetze der unabwendbaren Nothwendigkeit zusammengereiht hat. Auf der zweiten Thür erscheint nach dem Gedicht ,,Amor als Landschaftsmaler" die Liebe in ihrer Beziehung zu dem bildenden Künstler; und die dritte gilt dem ,,Gesang der Geister über den Wassern." Das Ganze, wie das Einzelne, zeugt überall vom tiefsten Eingehen in den Sinn der Gedichte, von grosser Feinheit in der Auswahl der Gegenstände und Motive und einer überaus geschmackvollen Gruppirung. Die Galerie selbst, ebenfalls von *Neher*, zeigt uns Darstellungen aus Faust, Iphigenie, Tasso, Götz, Egmont, aus den Balladen, aus Hermann und Dorothea, und aus den Romanen Werther und Wilhelm Meister. Das Wielandzimmer enthält natürlich meistens Scenen aus Oberon, Idris und Zenide, dem neuen Amadis, den Grazien u. s. w., alle das Werk des genannten *Preller*. Das Herderzimmer endlich, welches *Jäger* malte, zeigt uns ausser den unmittelbar den Werken des Dichter-Philosophen entnommenen Scenen, einzelne treffliche allegorische Gestalten, unter denen ich nur die ,,Poesie und Geschichte" nenne, die der Künstler auch als besondere Zeichnung ins König-Ludwigs-Album geliefert hat.

Wer es liebt, auch die Künstler in ihrem stillen Schaffen und Wirken zu beobachten, also nicht blos nach dem Gewordenen, sondern auch nach dem Werdenden forscht, der besuche hier das Atelier des Prof. *Preller*, und das des Historienmalers *Martersteig*, dessen Werke wir sowol in Weimar selbst (z. B. auf dem im mittelalterlichen Stile neu erbauten Rathhause) als in manchen Privatsammlungen und Ausstellungen gern zu erblicken pflegen. Ich erinnere nur an seine vorzüglich gelungene ,,Uebergabe der Augsburgischen Confession" worin die vortheilhafte Einwirkung seines Meisters Delaroche in Paris bemerklich war, sein ,,Concil zu Constanz," seine ,,Ankunft der h. Elisabeth zu Marburg" u. a., die sich fast alle durch gute Totalwirkung, frappante Charakteristik der Personen und eine malerische Technik des Helldunkels auszeichneten. Weniger gelungen galt sein Bild ,,Luther auf dem Reichstag zu Worms."

Läge das 2 St. östlich von Jena entfernte Städtchen Bürgel mit seinem Dörfchen Thalbürgel an einer vielbefahrenen Landstrasse, so wäre es unsere Pflicht, die dortige Ruine der Klosterkirche, einen grossartigen Bau des 12. Jahrhunderts, in Augenschein zu nehmen. Bei ihrer entfernten Lage begnüge ich mich mit kurzen Andeutungen, aus denen ihr Unterschied, aber auch ihre Aehnlichkeit mit dem zuletzt betrachteten Bau von Paulinzelle einleuchten wird. Es ist, oder war vielmehr eine dreischiffige Pfeilerbasilika, deren Erbauung

zwar in die Jahre von 1133—42 fällt, doch so, dass erst am Ende jenes Jahrhunderts manche wesentliche Theile hinzugefügt sein müssen. Im Westen befindet sich nämlich, wie in Paulinzelle, eine ebenfalls dreischiffige Vorhalle, die uns die ehemalige Breite der Kirche angibt und durch ein imposantes Rundbogenportal ins Mittelschiff der Kirche führt, während zwei Nebenthüren in die nicht mehr vorhandenen Seitenschiffe derselben gehen. Die arkadentragenden Pfeiler des Mittelschiffes, von quadratischer Grundform, sind mit 6 angelehnten Säulen besetzt. Eine zweite Aehnlichkeit mit Paulinzelle besteht in der auch hier angewandten rechtwinkligen Einrahmung der Arkadenbogen. In der südlichen Mauer des Mittelschiffes bemerken wir schon Spitzbogenfenster, während die Nordseite noch rundbogige hat. Eine Absonderlichkeit dagegen ist der hier am Ostende des Langhauses befindliche Thurmbau, der um die Mauerstärke über die ehemaligen Seitenschiffe vorspringt, und rechts und links im Untergeschoss eine Kapelle bildet, auf der sich der Thurm erhebt. Der Mittelraum dieses Thurmbaues ist offen und gestattet die Durchsicht in das sich östlich ihm anschliessende, weit vorspringende Querschiff. Dann folgte der Chor mit einem vieleckigen, also wol späteren Schlusse, und neben dem Chor, aber durch eine Mauer davon getrennt, an jeder Seite eine Kapelle, die mit einer runden Nische schloss; eine gewiss durch den Ritus herbeigeführte Einrichtung, die sich auch an anderen Kirchen jener Zeit findet.

Ein Viertelstündchen bevor wir die Thürme des Domes zu Naumburg erblicken, führt uns die Bahn an der alten, berühmten Klosterschule von

Pforta

vorüber, deren Kirche und Klostergebäude sowol in architektonischer Hinsicht, als durch eigenthümliche Skulpturbilder interessant sind. Die K i r c h e der ehemaligen Cisterzienser ist zwar in der ursprünglichen Anlage noch romanisch, doch in frühgothischer Zeit, von 1251—60, im Wesentlichen ausgebaut. Sie hat ein hohes, auffallend langes Mittelschiff, das von den niedrigen Seitenschiffen durch Pfeiler getrennt wird, die abwechselnd von quadratischer und von länglich viereckiger Form sind und durch Spitzbogenarkaden verbunden werden. Die ganze Kirche hat Kreuzgewölbe mit einfachen Rippen; nur der reicher gebildete Chor, durch das Querschiff vom Langhause getrennt, hat noch Zwischengurten in den Gewölben, auch als Gewölbeträger Bündel hoher Wandsäulen mit hübschen Blätterkapitälen, und eine eigenthümliche offene Galerie, die sich im Innern unter den Fenstern herumzieht. In den Winkeln zwischen Querschiff und Chor liegen mehrere kapellenartige Räume,

und an die Nordseite der Kirche grenzt ein noch romanischer Kreuzgang. Im Westen, wo die ganze Kirche offenbar später verlängert ist, stehen wir vor einer sonderbar gebildeten Façade, die aus einem vorspringenden Portal mit einem Giebel, einem grossen, spitzbogigen Fenster und darüber einem sehr hohen Giebel besteht. Dieser ist oben abgetreppt und hat in der Mitte eine grosse spitzbogige Mauerblende, in welcher sich die ziemlich roh gearbeitete Reliefdarstellung eines Christus am Kreuz befindet, der von den drei Marien, von Johannes und von den beiden nicht etwa gekreuzigten, sondern ruhig daneben stehenden Schächern umgeben ist. Das Portal selbst ist ziemlich einfach, aber mit Bildwerken geschmückt, die sich über der Thür noch erhalten haben. Es sind die sitzenden Figuren von Christus und Maria, und darüber die Taube des h. Geistes, umgeben von 4 Heiligengestalten. Andere sehr beschädigte Bildwerke, Scenen aus dem Jugendleben Jesu, ziehen sich als Relief über einer kleineren Seitenthür dieser Westseite hin.

Auch das Innere der Kirche besitzt einige künstlerisch bedeutende Werke, nämlich zunächst in einer Kapelle neben dem Chor ein höchst alterthümliches, hölzernes Krucifix, mit Gyps überzogen, worauf der Gekreuzigte mit den Zeichen der vier Evangelisten in einer Weise gemalt ist, die an die Miniaturen der frühromanischen Periode erinnert. Ferner aus der Schlusszeit des Mittelalters das weiss alabasterne Grabmonument des Markgrafen Georg von Meissen, der 1411 starb. Ihren grössten Schmuck aber hat die Kirche in neuerer Zeit durch das treffliche Altarblatt von *Wilh. von Schadow* erhalten: der auferstandene Heiland und neben ihm Johannes und Markus, ein in der Charakteristik der Evangelisten, wie in der Harmonie der Farben ausgezeichnetes Werk. — Endlich kann ich nicht unterlassen, auf das Curiosum dieser Kirche hinzuweisen, das uns eine krasse Schattenseite der mittelalterlichen Frömmigkeit enthüllt: eine hohle, bronzene Statue des auferstandenen Christus mit 5 offnen Wunden an Händen, Füssen und an der Seite, aus denen man Blut fliessen lassen konnte, das durch eine Oeffnung oben in den Kopf gegossen wurde.

Ich halte die Besprechung der nahe gelegenen zierlich romanischen Abtskapelle, (in welcher sich jetzt das Archiv befindet), für nicht nothwendig, und richte vielmehr den Blick direkt nach dem ebenso geschichtlich merkwürdigen, als an Kunstwerken mancherlei Art reichen

Naumburg,

wo als eins der wichtigsten, für die ganze Entwickelung der Gothik interessantesten deutschen Bauwerke vor Allem der Dom unsere nähere Betrachtung erfordert. Sein Hauptbestandtheil,

das dreischiffige Langhaus, dessen Erbauungszeit neuerdings der hochverdiente Conservator der Kunstdenkmale Preussens, F. von Quast, mit vollem Recht auf 1207—42 festgestellt hat, zeigt uns eine Pfeilerbasilika des Uebergangsstiles, die im Innern den schweren, gedrückten Spitzbogen, im Aeusseren den Rundbogen herrschen lässt. Ein Pfeiler um den anderen ist mit den vom Fussboden bis zum Gewölbe hinaufsteigenden Gurtträgern versehen, so dass diese reicher gegliederten Pfeiler durch ihre 8 Halbsäulen zu einem prächtigen Säulenbündel werden. Unten haben sie die gewöhnliche attische Basis, oben ein zierliches, ringsumlaufendes Blätterkapitäl mit gegliederter Deckplatte darüber, die auch horizontal als Gesims unter den hochliegenden Fenstern des Mittelschiffes fortläuft. Das Gewölbe selbst hat im Mittelschiff, mit Ausnahme des westlichsten Joches, und im Querschiff keine Gurten.

Was im Innern insbesondere diesen Dom auszeichnet, ist das Vorhandensein eines Ost- und eines Westchors. Beide sind sehr lang; letzterer, etwas breiter als das Mittelschiff, ist reicher geschmückt als ersterer, hat aber doch noch etwas Strenges in seiner Gothik, was sich z. B. in den Fensterrosen und in den Pfosten der Fensterwände ausspricht. Der Ostchor dagegen, in welchem seltsamer, unschöner Weise die Längenaxe der Kirche nicht auf eine Seite, sondern in einen Winkel des Polygons trifft, ist später und datirt wol aus dem 14. Jahrh.

Wie zwei Chöre, so finden sich hier — als eine in der Geschichte der Kunst einzig dastehende Erscheinung — auch zwei Lettner. Der östliche, spätromanische, welcher das Langhaus vom Querschiff trennt, aber durch allerlei modernes Holzwerk verunstaltet ist, besteht aus drei rundbogigen Hallen, die mit ihrem Oberbau durch säulenumgebene Pfeiler getragen werden. Durch diese Hallen steigt man auf 6 Stufen zur Vierung hinauf, die einen Bestandtheil des Chores bildet und über einer Krypta liegt. Der westliche Lettner, der zwischen Langhaus und Westchor steht, zeigt in seiner nach Osten gerichteten Fronte die Formen der reinsten, edelsten Gothik. Diese Fronte wird durch drei Abtheilungen gebildet, deren mittelste ein vortretendes Portal ist, in welchem wir an dem Mittelpfeiler ein Krucifix nebst zwei Engeln mit Rauchfässern und an den Seiten die Statuen der klagenden Maria und des Johannes sehen. Auch im Giebel über dem Portal findet sich die bildliche Darstellung des Weltenrichters. Jede der beiden Seitenabtheilungen bildet im Unterbau zwei Bogenstellungen, die in Kleeblattform geschlossen sind; der Oberbau dagegen, welcher etwas vorspringt, besteht aus kleinen Giebelchen, über denen sich 8 Felder

mit Reliefbildern aus der Passionsgeschichte Christi, alle unter Baldachinen, befinden. Die westliche oder Rückseite hat auf jeder Seite des erwähnten Portales eine zierliche Wendeltreppe, deren Stufen von kleinen Säulen getragen werden. Das Alles ist so geschmackvoll angeordnet und mit solchem Verständniss gebildet, dass dieser westliche Lettner in der That einer der edelsten gothischen Stiles ist, wenn er auch an Reichthum der Ornamente noch von anderen übertroffen wird. Der Werth jener Skulpturen ist zwar sehr verschieden, zeigt aber fast überall, namentlich bei der klagenden Maria, schon viel Geschmack in der Gewandung.

Bevor wir in der Betrachtung der Skulpturen des Domes fortfahren, haben wir noch das Aeussere desselben zu berücksichtigen, wo wir zunächst im Osten, in den Winkeln zwischen Querschiff und Chor, zwei frühgothische, doch noch überall den Rundbogen zeigende Thürme erblicken, die nach dem unteren quadratischen Geschosse, an welches östlich eine halbrunde Vorlage stösst, ins Achteck übergehen, aber gewiss früher mit einer achteckigen Pyramide statt mit dem jetzigen hässlichen Kuppeldache schlossen. Viel hübscher, aber auch später ist der nordwestliche Thurm (neben dem Westchor), der die grösste Aehnlichkeit mit den beiden westlichen Thürmen des Bamberger Domes hat, da an seinen vier abgeschrägten Kanten fünfseitige Strebethürmchen emporsteigen, die durch schmale, lange Fenster höchst leicht und luftig erscheinen. Sein Pendant, der südwestliche Thurm, ist unvollendet geblieben. Ferner bemerken wir eine dem südlichen Kreuzflügel angebaute Vorhalle, die einerseits in den Kreuzgang, andererseits durch ein reich gegliedertes, aber noch sehr flach und breit gebildetes Portal ins Querschiff führt. Das Bogenfeld desselben enthält im Relief einen segnenden Erlöser. Eine kleinere, aber geschmackvoller verzierte Thür führt an der Nordseite in den östlichen Chor.

Nur noch eine flüchtige Wanderung durch den grossen Kreuzgang am südlichen Seitenschiffe, der uns in seinen Kreuzgewölben fast überall denselben gedrückten Spitzbogen, wie die Kirchenarkaden, beut; und wir steigen durch eine im südlichen Kreuzflügel befindliche Thür in die grosse Krypta des Ostchors hinab. Sie bietet vornämlich die Eigenthümlichkeit einer dreifachen Eintheilung und zweier Bauzeiten. Der mittlere Theil ist, wie man an der Form der Kapitäle und an den einfachen rundbogigen Gewölben sehen kann, der älteste und zwar älter als der ganze Oberbau der Kirche. Er hat sonderbare, zuweilen rein dorisch cannelirte Säulen. Der westlichste Theil, der eine Art von Vorhalle bildet, hat mit dem östlichsten ebenfalls seine Eigenthümlichkeit: 4 Säulen, die freistehend um einen Pfeiler gestellt sind.

Nach dieser Betrachtung der baulichen Theile des Domes bleiben uns noch seine vielfachen Denkmale der Plastik, wie der alten und modernen Malerei übrig. Unter jenen ist nichts wichtiger, als die 12 im Westchor aufgestellten Statuen der Stifter und Wohlthäter des Domes, weil sie in offenbarer Stilverwandtschaft mit jenen Skulpturen des westlichen Lettners, doch weit vorgeschrittener erscheinen, und als solche wiederum eine nahe Verwandtschaft mit den Statuen des südlichen Portales an der Ostseite des Bamberger Domes bekunden, auch unter ganz ähnlich gebildeten Baldachinen stehen. Es ist, als ob sie in ihrer ganzen Ausbildung nur noch einen Schritt von der Vollendung entfernt wären; denn sie zeigen bereits grosse Naturwahrheit und eine sich auch unter der einfachen, aber schön gelegten Gewandung kundgebende freie Bewegung der Körper. Der Künstler strebte schon sehr nach Charakteristik, aber der Ausdruck ist bei manchen Figuren noch etwas starr, bei den weiblichen Köpfen aber meistens recht anmuthig. — Künstlerisch viel weniger wichtig als diese sind die meistens steinernen Grabmonumente verschiedener Bischöfe. Und was die Gemälde anlangt, so möchten zunächst zwei Flügel eines Altarbildes im östlichen Chore zu nennen sein, die man mit Recht dem *jüngeren Lucas Cranach* zuschreibt. Sie sind noch auf Goldgrund und stellen Heiligenfiguren dar, die mit grosser Leichtigkeit in sehr dünnem Farbenauftrage gemalt sind. Die Gesichter der Frauen sind recht anmuthig, die der Männer kräftig charakterisirt. Auch im Westchore finden sich allerlei Bilder der niederdeutschen Schulen aus der Spätzeit des Mittelalters, unter denen ich nur ein Altarwerk hervorhebe, dessen Mittelbild die Bekehrung Pauli darstellt und sehr an denselben Cranach erinnert, während die Apostel Petrus und Paulus auf einem der Seitenflügel ganz gleich sind einer Composition von A. Dürer in dessen sogenannter „kleinen Passion".

Im östlichen Chore sind jetzt auch die neueren Gemälde aufgestellt, welche der Domherr von Ampach in den Jahren 1820—24 in Rom ausführen liess und dem Dom vermachte. Es sind 9 Darstellungen aus dem Leben Jesu, alle von verschiedenen Meistern, nämlich von *Wilh. Schadow*, *Rehbenitz*, *Schnorr*, *Olivier*, *Senff*, *Veit*, *Eggers*, *Vogel* und *Näke*. Wenn sich über sie im Allgemeinen weniger Gutes sagen lässt, als man es von der nachmaligen Berühmtheit mehrer dieser Namen erwartet, so ist dabei zugleich die Zeit ihrer Entstehung zu berücksichtigen. Es ist viel Studium und Sorgfalt darin, aber es fehlt das rechte geistige Leben; nur das Bild von Schadow zeichnet sich durch schöne Harmonie der Farben aus.

Die in beiden Chören des Domes befindlichen alten Glasge-

mälde wurden vor Kurzem durch *von Quast* restaurirt und um 2 neue mit je 14 Darstellungen aus dem Leben des Petrus und Paulus, als der Kirchenpatrone, vermehrt.

Wenn ich in Naumburg noch der barocken S t a d t k i r c h e (oder Wenzelskirche) gedenke, zu deren geschmacklosem westlichem Schlusse im Innern sich noch der Ungeschmack des vorigen Jahrhunderts gesellt hat, so geschieht es nur, weil sie ein reizendes Bild vom älteren *L. Cranach* birgt „Lasset die Kindlein zu mir kommen", ein Stoff, den der vielseitige Künstler zu wiederholten Malen behandelt hat, hier aber mit wahrem Zauber der Unschuld und mit besonders guter Charakteristik der weiblichen Köpfe.

Ein Ausflug nach Freiburg a. d. Unstrut.

Schon vor Naumburg erblickten wir nördlich von der Eisenbahn aus die Thürme des Städtchens

Freiburg,

dessen Schloss mit dem nahe liegenden „Acker der Edlen" und der merkwürdigen Doppelkapelle wir noch weniger unbesichtigt lassen dürfen, als die K i r c h e des Städtchens selbst. Letztere, die grossentheils im Uebergangsstile des benachbarten Naumburger Doms erbaut, aber in der Spätzeit des Mittelalters gothisch umgewandelt und mit einem neuen Chore versehen wurde, bietet ausser dem wenigstens in sächsischen Landen selten vorkommenden dicken viereckigen Thurm über der Vierung nur eine Haupteigenthümlichkeit dar, nämlich eine merkwürdige Vorhalle im Westen, die an den vier Ecken auf starken Pfeilern ruht, an welche sich Halbsäulen anschliessen. Diese Pfeiler sind in spätromanischer Weise gebildet und durch gedrückte Spitzbogen verbunden, so dass sie nach drei Seiten einen offnen Zugang gewähren. An einen der vorderen lehnt sich ein Treppenthürmchen an. — Von dieser Kirche wandeln wir am ehemaligen Hause des weiland alten Turners Vater Jahn vorüber den steilen Pfad zum Schlossberge hinan, wo wir südlich am Schlosse eine der merkwürdigen D o p p e l k a p e l l e n finden, die ehemals vorzugsweise die hochgelegenen fürstlichen Burgen zierten. Das obere Geschoss, gewöhnlich durch eine Oeffnung im Fussboden mit dem unteren verbunden (wie es auch in der Kirche zu Schwarzrheindorf der Fall war), war dann beim Gottesdienst für die Fürstlichkeit, das untere für die Dienstbarkeit bestimmt. So auch hier. Freilich ist das obere Geschoss jetzt durch geschmacklose Emporen verunziert, aber man sieht noch deutlich genug die ungemeine Zierlichkeit und Sauberkeit des Baues. In der Mitte steht auf einem Sockel nicht etwa eine dicke

Säule, sondern ein Pfeiler aus Sandstein, der von 4 Säulen aus schwarzem Marmorschiefer mit sehr schönen, mannigfaltig verzierten Kapitälen umgeben ist. Von dieser Gruppe aus sind nach den entsprechenden Wandsäulen und Consolen die 4 Hauptgurten geschlagen, deren ziemlich breite Laibung lauter kleine Halbkreise bildet, was der ganzen Kapelle ein orientalisches Ansehen gibt, da dergleichen ausgezackte Bogen sonst fast nur den arabischen Bauwerken eigenthümlich sind. Nichts künstlerisch Bemerkenswerthes bietet das untere Geschoss.

Wir kehren durch das freundliche Thal der Unstrut nach dem in der Ferne vor uns liegenden Naumburg zurück, setzen von hier unsre Fahrt fort und machen in

Merseburg,

der ehrwürdigen Schöpfung Heinrich's des Vogelstellers, unsre nächste Kunststation, auf der wir abermals einen Dom finden, der durch einen Reichthum an kirchlichem Kunst- und Prachtgeräth des Mittelalters so hervorragt, wie kaum ein anderes Kirchengebäude Deutschlands. Mag auch die Nachricht, dass Kaiser Heinrich der Heilige im Jahre 1015 mit eigner Hand den Grundstein gelegt haben soll, ungegründet sein, da es sicher ist, dass der Erzbischof Gero von Magdeburg dies that, so steht doch jene Gründungszeit um so fester, da sie mit den ältesten Theilen des Baues recht wohl stimmt. Als solche bezeichnen wir die runden Ostthürme, den Unterbau der Westthürme und die Krypta. Dagegen gehört gewiss der Chor nebst dem Querschiff und die westliche Vorhalle der Schlusszeit des romanischen Stils an, als schon der gedrückte Spitzbogen herrschend zu werden begann. Noch später entstand in der gothischen Zeit das Langhaus. Diese Verschiedenheit der Bauperioden verräth sich zunächst am Aeusseren, wo wir westlich die Vorhalle mit ihrem verzierten Portale finden, während ein ähnliches, mit der Figur eines schlafenden Bischofs darüber, in den Kreuzflügel der dem Schlosshofe zugekehrten Nordseite führt. Merkwürdig abgetreppte, offenbar ebenso spätgothische Giebel steigen über den Fenstern dieser Nordseite auf. Weiter links neben dem Chore liegt der Anbau, der die Sacristei enthält und uns den Eingang in die Krypta zeigt. Diesem Anbau zunächst ragt der eine der östlichen Thürme hervor, welcher die geschmacklose glockenförmige Spitze hat.

Da uns die durch das Schulgebäude verdeckte Ostseite, sowie die von dem gothischen Kreuzgang eingeschlossene Südseite keine Besonderheiten beut, so betreten wir das Innere, dessen Totalüberblick uns erst von dem entstellenden Orgelchore an möglich ist, so dass dieser Einbau das Langhaus also kurz erscheinen lässt. Eben dieses Langhaus hat

in der That wenig architektonisch Schönes, aber viele Spuren einer durch Vernachlässigung entstandenen Unregelmässigkeit. Einen besseren Anblick, aber einen alterthümlicheren, gewährt das Querschiff mit seinen schlichten romanischen Kreuzgewölben und seinen Querwänden, die durch hübsche spitzbogige Blendarkaden und gemalte Brustbilder verziert sind. Gewiss erstreckte sich ehedem eine solche Wand als Lettner zwischen Vierung und Langhaus. Steigen wir die Stufen zu jener kleinen Thür hinauf, die in die Vierung führt, so befinden wir uns in gleicher Höhe mit dem Chore, wo uns vor Allem das merkwürdige, bronzene Grabdenkmal des Gegenkönigs Rudolf von Schwaben fesselt, welches den in der Schlacht an der Elster bei Gera 1080 gefallenen Fürsten in ganzer Figur und völligem Ornate als Basrelief darstellt, und sowol durch seinen streng byzantinischen Stil, als durch die Form der Buchstaben in der Umschrift verräth, dass das Werk bald nach jener Schlacht verfertigt sein muss. Und ist das der Fall, so ist es künstlerisch von gleich hoher Bedeutung, wie etwa die Bronzethüren in Hildesheim und die Säule auf dem dortigen Domhofe. Der Chor selbst ist reich geschmückt mit einem Sacramenthäuschen und anderen plastischen wie malerischen Werken aus der späten, zum Theil schon sinkenden Zeit des Mittelalters, aber Hervorragendes ist wenig darunter zu finden. Dagegen ist ein Bild des *jüngeren Cranach*, das an einem Pfeiler des Mittelschiffes hängt und auf dem Hauptblatte die Vermählung der h. Katharina darstellt, nicht unbeachtet zu lassen. Die Köpfe der Heiligen erinnern zwar sehr an A. Dürer, aber die Weichheit und Anmuth des Kopfes der Maria spricht viel mehr für Cranach. Gehen wir weiter nach Westen, so finden wir in der Vorhalle noch manche interessante Werke der Plastik, unter denen vor allen der achteckige Taufstein durch Alter und Inhalt seiner Reliefdarstellungen wichtig ist. Er ist nämlich unten von den Gestalten der 4 Flüsse des Paradieses umgeben und darüber von Säulenarkaden, unter deren Rundbogen die 12 Propheten stehen, und auf den Schultern jedes Propheten sitzt naiver Weise einer der 12 Apostel. Diese plastischen sowol, als die architektonischen Theile des Werkes und die Form der Buchstaben auf den Spruchbändern zeigen deutlich, dass es der romanischen Epoche, etwa dem Anfang des 12. Jahrhunderts seine Entstehung verdankt.

Ich kann die Menge der anderen kirchlichen Denkmale und Geräthe des Domes wol übergehen, um noch einen kurzen, aber nothwendigen Gang in die erwähnte Krypta zu machen, die, bedeutend älter als der ganze Oberbau, nach der Bildung ihrer Pfeiler sogar als eine der ältesten Krypten Deutschlands anzusehen

ist. Diese Pfeiler sind sehr verschiedenartig gegliedert, da sie theils von 8 Wandsäulen, theils von 4 Pfeilern mit 4 Säulen umgeben sind. Westlich hat die Krypta noch einen kleinen Anbau, worin ehemals das erwähnte Grabmal des Gegenkönigs Rudolf stand. Darauf deutet auch die merkwürdige schwörende Hand hin, welche sich im Bogenfelde über dem Eingang in diesen Anbau befindet; denn sie ist es, von der Rudolf, als sie ihm abgehauen gezeigt wurde, gesagt haben soll: ,,Das ist die Hand, mit welcher ich dem Könige Heinrich die Treue geschworen habe.''

Alles Uebrige, was uns Merseburg an Werken der bildenden Kunst noch ausserdem bieten könnte, tritt gegen den Dom so sehr in den Hintergrund, dass wir es füglich unbesichtigt, auch fast unerwähnt lassen können. Denn die Neumarktskirche, deren Inneres man vor etwa 10 Jahren in seinem rein romanischen Stil wieder herstellte, zeigt uns eben nur den gewöhnlichen Wechsel von Pfeiler und Säule und ein grösseres, hübsch mit Bogen und Säulen verziertes Portal. Und was die Ruinen der ehemaligen Sixtuskirche anlangt, so gewähren sie nur als solche einen tragisch malerischen Anblick.

Bereits nach einer Stunde langen wir, ohne es zu sehen, in oder vielmehr ausserhalb

Halle,

der alten Wendenstadt, an, die in der Wirklichkeit weniger schiefwinklig, räucherig und schlechtgepflastert ist, als die Fama es ihr nachsagt, und sich vielleicht noch so sehr bessern könnte, dass das Wahrzeichen der Stadt, der auf Rosen gehende beladene Esel, zu einem wahren Zeichen würde.

Ein hübscher freier Platz mit so malerischen Prospecten, dass die modernen Carreaustädte das verschriene Halle darum beneiden könnten, ist vor allen der Markt, dessen Mitte die L. Frauenkirche (oder Marktkirche) mit dem ihr angehörenden, aber isolirt stehenden sogenannten rothen Thurm einnimmt. Mit ihr, der wenn auch nicht ältesten, doch Hauptkirche, wolleu wir die hallischen Wanderungen beginnen, auf denen uns die fast nur spätgothischen Gotteshäuser weniger selbst, als durch ihren Inhalt anziehen werden. Die sonderbare Erscheinung der vier, je zwei und zwei ganz verschiedenen Thürme der Marktkirche lässt sich leicht dadurch erklären, dass die beiden spitzen, westlichen, welche man die blauen nennt, ursprünglich einer anderen Kirche angehört haben, als die östlichen achteckigen, s. g. Hausmannsthürme. Die letzteren bildeten nämlich ehemals die Westfaçade einer Kirche, die sich östlich bis an den rothen Thurm erstreckte, und erst im Anfang des 16. Jahrhunderts vom Erzbischof Albrecht von Magdeburg zum Theil niedergerissen, zum Theil mit der ihr benachbarten vereinigt wurde. Daher kommt

es, dass diese jetzt 4 Thürme hat und der rothe fast wie verwaist dasteht. Recht hübsch und künstlich zeigt sich im Innern das System des spätgothischen Gewölbes, dessen Gurten nicht nur mannigfaltige Figuren von Dreiecken, Quadraten, Rhomben und anderen mathematischen Figuren bilden, sondern sogar bisweilen bogenförmig vom Gewölbe abspringen und wieder zu ihm zurückkehren. Auch gereichen die verzierten Emporen aus dem J. 1501 dem Innern keinesweges zur Unzierde. Die Marktkirche lehrt uns auch einen Künstler kennen, der, ein Zeit- und Ruhmgenosse Albrecht Dürer's, sich, wie es scheint, weniger als dieser zur Darstellung des Niedrigen herabliess, sondern dem Kreise edler, anmuthiger Heldengestalten treu geblieben ist. Es ist *Matthäus Grünewald*, der den jetzt westlich im Mittelschiff aufgestellten grossen Altarschrein gemalt hat, welcher als eins seiner bedeutendsten und besten Bilder gilt. Auf dem Mittelbilde sieht man die h. Jungfrau mit dem Kinde auf der Mondsichel (dem Zeichen der unbefleckten Empfängniss) stehen, ringsum in den Wolken eine Schaar von Engelsköpfen. Unten im Vordergrunde der Gebirgslandschaft kniet der Erzbischof Albrecht und empfängt vom Jesuskinde ein Gebetbuch. Die das Mittelbild umgebenden Seiten zeigen den h. Mauritius und den h. Georg. Die schliessenden Flügel des Ganzen sind ebenfalls aussen mit der Verkündigung, innen mit 4 Heiligenfiguren bemalt. Jedenfalls ist das Mittelbild der vorzüglichste Theil des Ganzen, von trefflicher, grossartiger Zeichnung und edler Behandlung, dagegen ist in den Flügelbildern vielleicht die Hand des *älteren Cranach* zu erkennen. Die diesem Altarwerk von Rechts und Gebrauchs wegen gebührende Stelle nimmt gegenwärtig ein grosses Gemälde von *Julius Hübner* (aus dem J. 1839) ein, den wir in Dresden bald näher kennen lernen werden: Christus die Bergpredigt haltend „Sehet die Lilien auf dem Felde", das zwar viel Würde und Adel zeigt, aber uns intensiv nicht sehr zu berühren vermag.

Der sogenannte rothe Thurm, der einst als isolirter Glockenthurm neben der ehemaligen Frauenkirche diente, und im unteren Geschosse jetzt von dem modernen gothischen Anbau der Hauptwache umgeben ist, ist von zierlich gothischem Stil aus der letzten Hälfte des 15. Jahrh., bietet aber ebenso wenig ein hohes architektonisches Interesse dar, wie das der Marktkirche gegenüberliegende Rathhaus, das zwar im nordwestlichen Vorbau manche hübsche gothische Motive zeigt, aber in der mittleren offenen Loggia mit allerlei italienischen Elementen vermischt ist. Auch die grösstentheils spätgothische Moritzkirche gewährt uns mit Ausnahme ihrer Chorseite, die im Aeusseren von reich

verzierten Strebepfeilern mit Statuen und Baldachinen umgeben ist, sowie ihres nördlichen Portales wenig Interesse. Dagegen enthält sie im Innern einen der mit dreifachen Thüren versehenen sogenannten Wandelaltäre, einen mit geschnitzten Statuen ausgefüllten Schrein, über dem sich ein zierlicher Tabernakelbau erhebt. Doch sind diese Statuen (Maria und Martha, nebst dem h. Mauritius und Christus mit der Dornenkrone) von geringerem Kunstwerth, als die auf allen Thüren äusserlich und innerlich befindlichen Gemälde, besonders die heiligen 3 Frauen auf dem linken und der h. Mauritius nebst zwei ihn begleitenden Mohren auf dem rechten Thürflügel, die zwar noch etwas strenge Formen, aber in der Gesichtsbildung viel Reizendes haben. Nur im Vorbei- oder vielmehr Hinausgehen werfen wir noch einen Blick auf den s. g. „Schellenmoritz", eine Statue an einem der südlichen Pfeiler, die ihren Ruf nur dem Kostüm zu verdanken hat, da sie uns den h. Mauritius, den Schutzpatron der Stadt, mit einer Menge grosser Schellen am Gürtel behängt zeigt, die einen Schmuck der damaligen Zeit, nämlich des 15. Jahrh., ausmachten. Am Piedestal der Statue ist fast als Caricatur der Kaiser Maximianus angebracht, der den zum Christenthum bekehrten Mauritius mit seiner ganzen Legion niedermetzeln liess.

Das dritte Gebäude endlich, welches wir ebenfalls nur wegen seines Inhaltes betreten, ist die gothische Ulrichskirche, die einen ganz ähnlichen Wandelaltar (vom J. 1488) besitzt, an welchem jedoch das vergoldete Schnitzwerk: Christus als Weltrichter auf einem Throne sitzend und neben ihm Maria als Fürbitterin am Tage des Gerichtes, und auf jeder Seite ein Bischof, werthvoller ist als die Gemälde auf den zwei Flügelpaaren und auf der Predella. Das Schnitzwerk stimmt zwar mit dem kräftig derben Stil dieser Malereien, wie ihn manche Bilder der westfälischen Schule zeigen, überein, verräth aber noch ein besonderes Geschick darin, dass der Künstler da, wo in den feineren Details das Schneiden ihm nicht genügte, um grössere Naturwahrheit zu erreichen, zum Malen seine Zuflucht nahm. Nicht mindere Beachtung verdienen das bronzene Taufbecken und die Kanzel der Ulrichskirche. Jenes, wie die Inschrift sagt, das Werk eines gewissen *Ludolf* von Braunschweig und seines Sohnes *Heinrich*, aus dem J. 1430, ruht auf den Figuren der 4 Evangelisten und ist von Christus, Maria und den Aposteln als Reliefgestalten umgeben. Die Kanzel dagegen gehört schon der Renaissancezeit (1588) an, deren heiteren Stil sie in ihrem Schnitzwerk auf eine recht geschmackvolle Weise uns vorführt.

Neben diesen fast sämmtlich spätmittelalterlichen Werken der Plastik besitzt Halle auch wenigstens ein modernes: das Erzdenk-

mal des im Priestergewande von zwei Waisenkindern umgegebenen Stifters des Waisenhauses, August Herm. Franke, nach *Rauch's* Modell (vom J. 1828) gegossen von *Heinrich Hopfgarten.*

Die Umgegend von Halle.

Wenn ich zu einer Fahrt von Halle aus nach dem

Petersberge

rathe, dem höchsten jener Porphyrkegel, die dem nordwestlich sich zum Harze erstreckenden Höhenzuge angehören, so geschieht es mehr wegen der weiten Fernsicht auf eine grosse Menge umherliegender Städte und Dörfer, als weil ich der kürzlich restaurirten Klosterkirche einen besonderen Kunstwerth beilege. Nicht Menschenhände, sondern des Himmels zuckender und zündender Strahl hatten die oberen Theile des festen Baues 1565 zerstört, ihn selber aber so wenig von Grund aus vernichtet, dass man ohne Mühe seine Grundformen und Einzelheiten noch deutlich erkennen und sehen konnte, dass die Klosterkirche eine gewöhnliche, flachgedeckte Pfeilerbasilika mit gewölbtem Chor war, die sich nur dadurch auszeichnete, dass sie neben dem Chor kapellenartige Anbauten und einen sehr breiten Westthurm hatte. Was davon noch aus der Erbauungszeit (1124) herrührt, überschauen wir, von Osten kommend, auf den ersten Blick: es sind der Chor mit seiner breiten Ostseite, die beiden Giebel des Querschiffes, ein Theil der Umfassungsmauern des Langhauses und der breite Westthurm. Alles Uebrige ist bei der erst 1856 vollendeten Restauration ganz dem alten Grundriss gemäss hinzugefügt worden.

Neben der Kirche erheben sich noch die Reste der ehemaligen Propstei und die nördlich von der Klosterkirche sichtbaren Spuren der ehemaligen Annakapelle. Diese ist für uns deshalb von grösserem Interesse, weil wir aus den vor ihrem gänzlichen Verfall gemachten Grund- und Aufrissen ersehen, dass sie aus einem Rundbau bestanden hat, der östlich eine Nische, westlich ein in gerade Umfassungsmauern eingeschlossenes Schiff und einen Thurm hatte, also gewiss ursprünglich eine runde Taufkapelle war, der das Schiff später angebaut sein mag, wie wir dergleichen Taufkapellen aus der Frühzeit des Mittelalters nicht nur in Italien vielfach finden, sondern auch in Deutschland, und zwar vorzugsweise in Böhmen.

Wenn ich aber rathe, vom Petersberge aus nicht sofort nach Halle zurückzukehren, sondern zuvor in östlicher Richtung nach

Landsberg

zu wandern, dem $3^1/_2$ St. von Halle an der Landstrasse nach Wittenberg liegenden Städtchen, so geschieht es weniger einer Naturschönheit wegen, als um die interessanteste der deutschen Doppelkapellen dort in Augenschein zu nehmen. Neben dem Städtchen steigt nämlich frei aus der Ebene ein Felsen hervor, auf dem einst das Schloss lag, von welchem jetzt ausser einigen Ruinen nichts mehr zu finden ist, als die aus dem Porphyr ihres Felsens erbaute Kapelle, die zwar in ihrer Entstehungszeit (gegen das Ende des 12. Jahrh.) der Freiburger Kapelle nahe kommt, aber nicht in ihrer inneren Einrichtung. Sie wird bei einer bedeutend grösseren Breite in beiden Geschossen durch vier im Quadrat stehende starke Pfeiler in 3 gleich hohe Schiffe getheilt, von denen das mittlere fast die doppelte Breite jedes der Seitenschiffe hat. Zwischen diesen Pfeilern und den entsprechenden Wandpfeilern steht je eine dünne, zierliche Säule, die durch einen Rundbogen mit den Pfeilern verbunden ist, so dass je zwei dieser Rundbogen durch den grossen, die Pfeiler verbindenden Bogen umfasst werden, eine Einrichtung, die wir in ähnlicher Weise auch in den Arkaden mehrerer, viel früher erbauten Kirchen, besonders am Harz, wiederfinden werden. Jener von den vier Pfeilern umgebene mittelste Raum bildete in der Decke die beide Geschosse verbindende Oeffnung, welche im oberen noch jetzt von einem bronzenen Gitter umgeben ist. Alles Uebrige ist mit schlichten Kreuzgewölben bedeckt, die am Westende überhöht sind und sich dem Spitzbogen nähern. Zu jener Eigenthümlichkeit der Verbindung von Pfeilern und Säulen gesellt sich im Osten die zweite Eigenthümlichkeit eines Abschlusses mit drei Nischen, von denen die mittlere äusserlich und innerlich einen Halbkreis bildet, während die beiden seitlichen nur auswendig rund, inwendig aber platt schliessen. Fenster, obwol nur klein, erhellen östlich und westlich beide Geschosse; dagegen findet sich gegenwärtig nur ein Eingang, an der Südseite durch einen schmalen Anbau, welcher auch die zum oberen Stockwerke führende Treppe enthält. Im Uebrigen ist im Innern ein Streben nach geschmackvoller Ausführung der Details bemerklich, namentlich in den Säulen der abgefassten Pfeilerecken, in den Gesimsen, Sockeln und in den zierlichen Ornamenten der Kapitäle und ihrer Deckplatten. Woher aber mag es kommen, dass der eine der Säulenschäfte des oberen Stockwerkes aus weissem Marmor besteht? Ist es vielleicht ein antikes Gebäude, welches dies Material lieferte?

Mit dieser vermuthlich zu bejahenden Frage und der Hoffnung, das Gebäude und den trefflich geschnitzten Altaraufsatz im Ober-

geschoss bald gründlich restaurirt zu sehen, kehren wir nach Halle zurück und erreichen in 1 St. das ihm als Universitätsstadt allzu nahe

Leipzig,

dessen Bedeutung für den literarischen Verkehr Deutschlands bekanntlich so gross ist, dass wenigstens die bildenden Künste bis jetzt noch nicht den Grad der Pflege gefunden haben, der ihnen vermöge der Intelligenz und des Wohlstandes der Stadt wol gebührte. Doch hat nicht nur die monumentale Skulptur in den letzten Decennien ihre würdigen Vertreter gefunden, sondern auch für die Malerei ist ein Centralpunkt geschaffen worden, der seine anziehende Kraft bereits nach manchen Seiten hin bewiesen hat, und binnen wenigen Jahren im Neubau des Museums einen würdigen Wohnsitz erhalten wird. Am wenigsten ist, bei dem ausserdem herrschenden Mangel an bedeutenden mittelalterlichen Bauwerken, bis jetzt für die Architektur geschehen, die mit Ausnahme einer Kirche und einiger Privatbauten ausgeprägteren Stiles sich selten über die möglichst einträglichen Nützlichkeitsbauten, denen man wol den Mertens'schen Namen „Dürftigkeitsbau" beilegen könnte, erhoben hat.

Machen wir zuerst eine Wanderung durch die sich um die innere Stadt ziehenden Promenaden, so bemerken wir eine Reihe von öffentlichen Denkmalen der Plastik, welche die Dankbarkeit der Stadt verdienten Männern errichtet hat. Die bedeutendsten derselben sind erstlich das ältere, den Geschmack des vorigen Jahrhunderts an sich tragende von Gellert, das den liebenswürdigen Leipziger Professor, von Kindern umgeben, nur im Reliefbilde zeigt; sodann die auf der entgegengesetzten Seite der Promenaden, neben der Thomasschule errichteten Denkmale der Componisten Hiller und Sebastian Bach, von denen letzteres, gleich einem Tabernakel spätromanischen Stils, vier Arkaden mit Giebeln und Spitzen zeigt. In der vorderen Arkade sehen wir, allzu eng eingeschlossen, des Componisten Antlitz ganz en face, die anderen 3 Arkaden enthalten Basreliefs, auf Gesang und Orgelspiel bezüglich. Das Architektonische des Denkmals ist im Ganzen etwas zu kleinlich angeordnet, aber die Ausführung der Skulpturen von *Hermann Knaur* ist sehr zart. Von eben so feiner Durchbildung ist das neben der Bürgerschule stehende Denkmal des Begründers der rationellen Landwirthschaft Albrecht Thaer, eine von *Rietschel* modellirte 8 F. hohe Bronzestatue, freilich noch in dem die Körperformen allzu sehr verhüllenden Mantel, dessen sich der Künstler bekanntlich bei seinem Meisterwerk, der Lessingstatue in Braunschweig, so glücklich entledigte. Endlich das galvanoplastisch ausgeführte Denkmal Hahnemann's, des Vaters der Homöopathie, eine durch die Stellung

der Figur sehr unbehagliche Arbeit von *Karl Steinhäuser* in Rom.

Kehren wir jetzt zum Augustusplatz zurück, so wenden wir vor dem Eintritt ins ehemalige Paulinerkloster unsren Blick auf das damit verbundene, nach Schinkel's Plane erbaute Universitätsgebäude, in dessen Giebelfelde sich die in Stuck ausgeführten Statuengruppen der vier Facultäten befinden, ein wenn auch schon viel Treffliches enthaltendes, doch noch keineswegs auf der Höhe seiner späteren Arbeiten stehendes Werk *Rietschel's*. Was uns aber ins alte Paulinum lockt, das sind nicht so sehr seine aus der Mitte des 13. Jahrh. herrührenden Kreuzgänge selbst, als die darin an der Wand links (vom Universitätsgebäude kommend) zum Vorschein gekommenen Fresken, unter denen besonders die auf das Leben der h. Katharina bezüglichen am wenigsten verwischt sind, aber auf keinen besonderen Kunstwerth Anspruch machen können. Es sind 10 Bildflächen, deren Darstellungen und Unterschriften den Stil der ersten Hälfte des 15. Jahrh. verrathen, was auch mit der 1409 geschehenen Gründung der Universität, deren Patronin die h. Katharina bis zur Einführung der Reformation war, und mit der ganzen Blüthezeit des Dominikanerklosters (denn das war das alte Paulinum) wol übereinstimmt.

Das einzige, bereits angedeutete kirchliche Denkmal der neueren Zeit ist die von *Heideloff* erbaute

Katholische Kirche

unweit des Schlossthores. Sie ist dreischiffig, gothischen Stils, in Form des Kreuzes, das sich in dem Backsteinverbande der Umfassungsmauern gar häufig wiederholt, aber im Ganzen ein so unerfreuliches, die Gothik entstellendes Product der Phantasie des in der Wiederherstellung gothischer Bauten so tüchtigen Meisters, dass wir lieber schweigend ihr Inneres betreten, um das Altarbild des Prof. *Vogel von Vogelstein* in Augenschein zu nehmen, das als eine der bedeutenderen Arbeiten des damals schon ziemlich bejahrten Künstlers anzusehen ist. Es besteht aus 5 Haupttheilen, deren grösster, das Mittelbild, den Welterlöser Christus auf Wolken über dem Erdball schwebend darstellt, eine treffliche, im Charakter der Raphaelschen Christusfiguren gehaltene Gestalt. Darüber in einem mit gothischen Ornamenten versehenen Spitzbogen Gott Vater, als Halbfigur, die Hände zum Segen erhebend. Rechts und links neben dem Mittelbilde die 4 Evangelisten mit ihren Attributen, und unten, gleichsam als Staffel des Ganzen, die Darstellung der 7 Werke der Barmherzigkeit, natürlich in kleineren Figuren und einfarbig gemalt, wodurch das Ganze in der Harmonie der Farbe einen passenden Abschluss erhält.

Warum das vor Kurzem durch die auserlesene Gemäldesammlung des verstorbenen Consul Schletter bereicherte, selbst noch junge

STAEDTISCHE KUNSTMUSEUM bis jetzt noch nicht so allgemein bekannt und anerkannt ist, als der Inhalt der Anstalt es verdient, das mag vielleicht an dem ziemlich geringen Grade von Oeffentlichkeit und an dem Mangel eines gedruckten Katalogs liegen. Ich muss daher, die Gypsabgüsse mittelalterlicher und neuerer Skulpturen übergehend, es versuchen, auch ohne diesen der Sammlung noch nicht zu Theil gewordenen öffentlichen Bericht, die vorzüglichsten Bilder namhaft zu machen.

Unter den aus der Stadtbibliothek ins Museum übergegangenen älteren Bildern ist keins interessanter, als das von *Lucas Cranach d. Ä.* (aus dem J. 1518), worin er nach ächt protestantischer Weise das Dogma von der Nichtigkeit der guten Werke und der Rechtfertigung durch den Glauben zu veranschaulichen sucht. Es ist nämlich das Bild „eines Sterbenden", Namens Schmidtburg, dessen Sünden hier abgebildet, dessen „gute Werke" aber ausgelöscht sind, damit man wisse, dass diese zur Rechtfertigung vor Gott nichts beitragen, sondern dass der Glaube allein den Zugang zu dem über dem Sterbenden aufgeschlossenen Himmel verschafft. Zu diesem in den Cranachschen Bildern sonst nirgends so scharf ausgedrückten Gedanken kommt der Vorzug eines sehr warmen, frischen und zarten Colorits und einer Fülle von geistreichen Motiven. Ausserdem noch von denselben eine kleine Madonna, und von *Hans Burgkmair* eine Anbetung der Könige.

Reichhaltiger, als durch die kaum vertretene Schule der Bologneser des 17. Jahrh., ist das Museum in seinen Bildern der neuesten französischen Schule, die ehemals eine Hauptzierde der Schletterschen Sammlung ausmachte, und in denen verschiedener deutschen Schulen, aus denen wir nach den Fächern der Malerei folgende als die bedeutendsten namhaft machen:

Historie. Erfreulicher als *Horace Vernet's* büssende Magdalene, die nichts als eine hässliche Nacktheit ist und eigentlich ausserhalb der Darstellungssphäre des Künstlers liegt, ist hier sein kürzlich verstorbener Schwiegersohn *Paul Delaroche*, der tragisch-romantische Historienmaler, in seinem bekannten Napoleon in Fontainebleau, am 3. März 1814, zu finden. Ein gut componirtes Bild von grosser Figurenzahl, das aber durch die häufige Wiederholung derselben Uniform bunt und eintönig wird, ist des früh verstorbenen *Bouchot's* Begräbnissfeier des Generals Marceau. — Von *Bellangé*, dem Maler des französischen Soldatenlebens, ein kleines Bild, auf dem Napoleon, den Hut lüftend, die österreichischen Gefangenen nach der Schlacht bei Wagram an sich vorüberziehen lässt. Von *Biard* der Exorcismus Karl's VI.; von *Papety* der aus dem Wasser gerettete Moses, interessant durch

die Abstufungen des ägyptischen Nationaltypus der Pharaonentochter und ihrer Dienerinnen, und von *Jacquard* ein sehr geleckter, manierirter Gaston de Foix, der sich selbst durch Hunger tödtet, aus dem J. 1839. Von deutschen Historienmalern sind nach *Joseph Koch's* Opfer Noah's zunächst *Phil. Veit* und *Julius Schnorr* zu nennen, Ersterer mit seiner grossartigen, hochpoetischen Germania, die wir im Städelschen Institut (vergl. S. 84) als Frescobild fanden; Letzterer mit einem seiner frühesten Werke, das noch vor seine Münchener Glanzperiode fällt: das Almosen des h. Rochus. Von *Erwin Spekter* Simson und Delila, wo der Held im Schoosse der Geliebten liegt, die sein eben abgeschnittenes Haar den hereindringenden Philistern triumphirend entgegenhält; von *Theodor Oer* der Kurfürst Johann Friedrich der Grossmüthige, in seiner Gefangenschaft von Lucas Cranach getröstet; von *Peschel* eine gut componirte, aber nicht sehr lebensvolle Madonna mit Christus und Johannes; von *Bergmann* (in Hildesheim) die letzten Augenblicke Philipp's II., aus dem J. 1851; und von dem talentvollen, in Tüchtigkeit seiner Formen und Farben, wie in Reiz der harmonischen Wirkung ausgezeichneten *Julius Schrader* sein Heinrich IV., der von den Erzbischöfen von Köln, Mainz und Trier zur Auslieferung der Reichsinsignien gezwungen wird, aus dem J. 1841, und sein bekannter Friedrich der Grosse nach der Schlacht bei Collin*).

Genremaler: Unter den Franzosen legt uns zunächst der oben erwähnte *Biard* zwei auch in technischer Beziehung meisterhafte Proben der wundersamen Anschauungen und Ideen ernster und heiterer Art ab, mit denen er von seinen weiten Reisen nach Nord und Süd zurückkehrte, nämlich in dem Kampfe der Fischer gegen die Eisbären im Polarmeer, und in der ruhenden Karavane in der Wüste, in Gefahr von Löwen angefallen zu werden. Weniger lobenswerth sind die Genrestücke von dem genannten *Bellangé*, die Abfahrt und die Rückkehr des Rekruten. Dagegen lassen sich diesen Pendants zwei sehr anziehende von *Destouches* gegenüberstellen: der Verwundete und der Reconvalescent. — Von dem durch seine poetisch schwärmerischen Schilderungen des italienischen Lebens berühmten *Leopold Robert* das kleine Bild des schlafenden Räubers; und von dem talentvollen, wenn auch bisweilen etwas phantastisch tragischen *Ludwig Knaus* die falschen Spieler in einer Dorfschenke, ein mit Ausnahme des einen allzu carikirten Spielers höchst ergreifendes, naturwahres Bild. Von

*) Beiläufig sei hier bemerkt, dass eine der jüngsten Schöpfungen *Schrader's*, der vielbesprochene, wenn auch nicht im Aufbau der Gruppen, doch in der Farbentechnik unübertroffene Tod Leonardo's da Vinci sich in Leipzig im Besitz des Hrn. Payne befindet, der dieselbe in Kupfer stechen lässt.

Henry Ritter eine Verlobungsscene in der Normandie; von *Kretzschmer* der höchst interessante Samum in der Wüste, aus dem J. 1844. — Von *Moritz Oppenheim* eine reichbewegte, launig heitere Scene beim Einzuge des Reichsverwesers in Frankfurt; und verwandten Inhalts, sowie verwandten Humors *Kirner's* schwäbische Bürgerwehr, die ihr Dorf bewacht. Endlich noch von *Ed. Meyerheim* ein künstlerisch sehr vollendeter Sonntagsmorgen, wo die Grossmutter das Enkelchen im Lesen unterrichtet; und von dem Brüsseler *de Loose* der Kindertanz.

Verhältnissmässig weniger reich als diese beiden Fächer sind die Landschaft uud ihre Nebenfächer, Marine, Idyllenmalerei und Architektur vertreten. — Von *Ernst Oehme* (in Dresden) eine trefflich componirte und bis auf den nicht gelungenen Hintergrund gut gemalte Landschaft aus dem Tyroler Gebirge; und die Nymphengrotte, ein Nachtbild von klarer, durchsichtiger Dunkelheit. Von *Kummer* eine Landschaft von den Hebriden, die uns eine wild zerrissene Felsenküste zeigt, von düstrer, gewaltiger Stimmung. Trefflich in der Composition und in der Beleuchtung ist *Gurlitt's* Gegend am Gardasee, aus dem J. 1848. — Unter den Düsseldorfern bemerken wir vor Allen den poetischen Romantiker *Caspar Scheuren* und Wilh. Schirmer. Jener zeigt uns ein Schloss am See, aus dem J. 1837, voll stiller Poesie, aber wenig gelungen im Wasser; wozu in einer Art von Contrast seine Burg Altenahr steht, die uns in der Landschaft eine etwas zu grosse Wildheit vorführt, auch in der mittelalterlichen Staffage unbefriedigend, oder wenigstens unverständlich ist. Eine der herrlichsten Schöpfungen *Schirmer's* ist die Grotte der Egeria (aus dem J. 1841), von grossartiger Auffassung und meisterhafter Technik, mit Ausnahme des Wassers im Vordergrunde. — Von *Heinlein* ein seine Alpenlandschaften gut charakterisirendes Bild aus dem J. 1839, von einsam düstrer Stimmung. — Unter den vier Bildern des unübertroffenen Darstellers der Schweizer Natur, *Calame*, welche das Museum besitzt, ist unstreitig die Kette des Monte Rosa bei Sonnenaufgang das durch seine Kühnheit meisterhafteste. Wundervoll ist die Eichengruppe auf dem Windstoss „am Vierwaldstättersee bei Brunnen", wo von rechts her ein Gewitter aufzieht. Grossartig wiederum ist die Poesie der Zerstörung in der Scene „nach einem Bergsturze".

Idyllen- und Thiermaler: Ausser zwei guten Bildern von *Philipp Roos* (Rosa di Tivoli), einer ausziehenden und einer heimkehrenden Heerde, ein in der Viehstaffage treffliches Werk von *Bürkel:* der Morgen im Tyroler Gebirge, und von *Verboeckhoven* einige mit seinem bekann-

ten Virtuosenthum gemalte Viehstücke, unter denen das interessanteste die dem Meister sonst nicht eigene starkbewegte Scene einer Schafheerde in wilder Flucht vor einem aufziehenden Gewitter, wo die angstvolle Aufregung so meisterhaft dargestellt ist, dass sie sich fast dem Beschauer mittheilt. Es ist jedenfalls die Krone unter den Thierstücken der Sammlung.

Wenn wir nun noch unter den Architekturmalern einen Blick auf *Bossuet* und *Neher* geworfen haben, machen wir den Schluss mit der Marine, einem Gebiete, auf dem mit den Franzosen *Jos. Vernet, Lepoitevin* und *Gudin* hier keine andere Nation wetteifert. *Lepoitevin's* Schiffer, die ein Wrack bergen (aus dem J. 1836), ist mit kräftigem Naturalismus und Humor behandelt, und *Gudin's* Seestücke zeigen uns die gewohnte Meisterschaft des Künstlers in der Klarheit der Wellen und in der Luftperspective.

Da die nicht unbedeutende Gemäldesammlung des verstorbenen Hrn. Baumgärtner vor Kurzem durch Versteigerung zerstreut worden ist, so betrachten wir im Härtelschen Hause nur zwei Kunstwerke neuester Zeit, von denen wir wenigstens einem, dem vorzüglicheren, eine nähere Betrachtung zu widmen haben. Es sind die Darstellungen aus dem Mythus des Amor von *Genelli* in München und die mit Recht berühmten Wandgemälde von *Preller* in Weimar, die eine Reihe von Scenen aus der Odyssee darstellen, in denen die Landschaft als Hauptsache, uns stets in dem Charakter und der Stimmung des darin vorgehenden Ereignisses vor Augen tritt. Diese Ereignisse sind die Schicksale des herrlichen Dulders von seinem Aufenthalte auf der Insel an bis zum Wiederfinden des Vaters und des Sohnes auf Ithaka. Auf dem ersten Bilde sitzt Odysseus am Ufer der Insel Ogygia, von dem halbvollendeten Bau seines Flosses ausruhend. Vor ihm steht die Göttin, die ihn trotz der verheissenen Entsendung noch gern zurückbehielte, da das tobende Meer es bereits andeutet,

> „wie viel ihm verhängt ist
> auszudulden des Weh's, eh' die Heimath er glücklich erreichet."

Dieses Weh verkündet uns das zweite Bild, wo Odysseus an der Küste der Phäaken gescheitert ist und aus dem Gebüsch vor den spielenden Mädchen hervorkriecht, die mit Ausnahme der ruhig stehenbleibenden Nausikaa ängstlich durcheinander laufen. Während uns das dritte bereits den von seinen Gefährten an die heimische Küste gebrachten Helden schlafend in einer Grotte zeigt, kehren wir im vierten wieder zum Kyklopen Polyphem zurück, der, seines Auges beraubt, nach dem Entfliehenden umhertappt. Dann folgt in zwei Bildern die Insel der Zauberin Kirke, wo Odysseus in der Nähe des Palastes erscheint, in welchem seine in Schweine verwandelten Gefährten schmachten.

Löwen, Panther, Wölfe und andere Thiere, die ehemals Menschenbildung hatten, umringen ihn und flehen um seine Hülfe. Da naht der Götterbote mit goldnem Stabe und bringt ein Heilkraut gegen die Verzauberung. Auf dem siebenten, vielleicht dem besten von allen, wo Himmel und Meer uns die endlich geschehene Versöhnung und Beruhigung zeigen, finden wir den einladenden Aufenthalt des göttlichen Sauhirten mit seiner grunzenden Zöglingsschaar. Während Odysseus unter einer Veranda von einem Diener eine Schale empfängt, die er begierig leert, eilt Eumäos dem eben von seiner gefahrvollen Reise zurückgekehrten Telemach entgegen. Im letzten Bilde das Wiedererkennen und der Friede der versöhnten Götter.

Ein Ausflug nach Lützschena.

Unweit der Eisenbahn nach Halle liegt an der dorthin führenden Landstrasse, jenseit Möckern, die Besitzung des Freiherrn von Speck-Sternburg zu

Lützschena,

die wegen ihrer interessanten Gemäldesammlung älterer und neuerer Schulen wol eines Besuches werth ist, obgleich sie durch die während der letzten Decennien anderswo entstandenen zahlreichen Privatsammlungen mehr in Vergessenheit gerathen zu sein scheint, als sie es verdient; ein Vorwurf, der insofern auch mich trifft, als ich nicht weiss, inwieweit der seit Kurzem verstorbene Besitzer in den letzten Jahren auf Vermehrung seiner Sammlung bedacht gewesen ist. Ich muss mich daher vorzugsweise auf das beschränken, was sich aus früheren Jahren, als vorzugsweise wichtig, eines gewissen Rufes erfreut, und es dem Besucher überlassen, die folgenden kurzen Notizen vielleicht zu vervollständigen.

Da der Hauptreichthum der Sammlung weniger in den Italienern und in den altdeutschen Malerschulen des Mittelalters besteht, als in den Niederländern und Deutschen des 17. Jahrh. und in einigen trefflichen Werken der modernen Schulen (am allerwenigsten aber in dem trostlos poetischen Commentare mehrerer Bilder), so können wir in Bezug auf die beiden ersten uns mit wenigen Hauptnamen und Hauptwerken begnügen. Als solches nennen wir ausser einer Madonna mit dem Kinde von *Francesco Francia* (1), die, wenn der Name und die Jahreszahl 1517 richtig ist, kurz vor dem Tode des Künstlers gemalt sein würde, vor allen Dingen die Perle der ganzen Sammlung: das Bildniss der Johanna v. Aragonien von *Raphael* (166), das zwar in mehreren Exemplaren vorhanden ist, hier

aber in dem vorzüglichsten, das ganz unbedenklich dem herrlichen Meister selber beizulegen ist. Es ist eine Dame von hoher Schönheit, die in prächtig rothem Kostüm uns gegenüber sitzt. Die Züge des Gesichts sind äusserst fein und zart; die blonden Haare fallen auf die Schultern herab. Hieran schliesse ich den uns zu den Venetianern hinüberführenden Schüler Raphael's, *Giovanni da Udine* (79) mit der sehr gewöhnlichen, aber gut ausgeführten Darstellung der h. Familie: Maria mit dem Kinde, Joseph und Johannes, letzterer hält eine Rolle mit dem Ecce agnus Dei in der Hand. Aehnlich ist der Gegenstand, nur dass die Madonna von Johannes dem Evang. und Hieronymus umgeben ist, bei *Cima da Conegliano* (124), der zwar auch hier noch in der Madonna etwas ausdruckslos ist, in den beiden männlichen Gestalten aber die Grossartigkeit und Würde seines Stils verräth. Einem anderen der bedeutendsten Schüler Bellini's, dem früh verstorbenen *Giorgione* (67), schreibt wenigstens der Katalog den Christuskopf mit der Dornenkrone zu, in welchem Andere eine Arbeit Correggio's erkennen wollen.

Wir bleiben einstweilen noch in Italien und erwähnen einige der Hauptrepräsentanten der Bologneser; ich meine *Annibale Caracci* und den ausgebildetsten Idealisten *Guido Reni*. Von Jenem, der sich in seinen Landschaften nach Tizian's grossartigem Stile bildete und mit dem Antwerpener Landschafter Paul Bril gleichzeitig in Rom lebte, finden wir eine italienische Landschaft (60) in grossem, ernstem Stile, mit zwei unter einem Baume sitzenden Liebenden als Staffage; von Diesem eine Maria (72), die sich mit über die Brust gekreuzten Armen zu ihrem schlummernden Kinde neigt. Hieher gehört auch das durch seinen Gegenstand interessante grosse Bild des sonst ziemlich unbedeutenden, obwol anmuthigen *Cignani* (38), der durch die Brust seiner Tochter Pero im Gefängnisse ernährte, hochbejahrte Cimon, ein Stoff, den wir auch bereits in einem Wandgemälde aus Pompeji behandelt finden. Diesen Eklektikern nur mittelbar verbunden ist der treffliche Raphaelist *Sassoferrato* (61), mit einer seiner vielen lieblichen Madonnen, sowie der ihm in Motiven wie in Formen, wenn auch nicht im Farbenton so nahe stehende, süssliche *Carlo Dolce* (65) mit seinem Christusknaben.

Da es mir nicht glaublich erscheint, dass eine Heimsuchung Mariä (37) wirklich dem *Hans Memling* zuzuschreiben ist, so nenne ich aus den Altniederländern nur das viel glaublichere Bild von *Martin Heemskerk* (10) vom Ritter Astolf, der nach Ariost's rasendem Roland (Ges. 22) den Zauber des Palastes Atlas von Carène zerstört. Es mag immerhin der unglücklichen Periode der Nachahmung Michelangelo's zuzuschreiben sein, wel-

che Heemskerk während seines Aufenthalts in Rom durchlebte. Dem *jüngeren Hans Holbein* wird ausser einem Portrait (59) auch eine ziemlich grosse Madonna mit dem Kinde, nebst der thronenden h. Anna, Joseph, einem Heiligen, der Familie des Stifters und der h. Agnes (170) beigelegt. Mit mehr Grund scheint mir das grosse Altarwerk mit Flügeln (58), welches im Innern den segnenden Christus mit seinen Jüngern, nebst dem Donator, und auf den Aussenseiten der Flügel die Anbetung der Könige darstellt, dem *Michael Wohlgemuth* anzugehören. Es ist aber eins seiner handwerksmässig gearbeiteten Werke, das, wenn die Jahreszahl 1511 richtig ist, in seine spätere Lebenszeit fällt, in welcher er mit seinen Gesellen viele solcher Arbeiten auf Bestellung machte. Ein sicheres Portrait von *Dürer* ist jedenfalls das 1497 gemalte treffliche Bildniss einer jungen Frau (167), das im 17. Jahrh. in der Sammlung des Grafen Arundel war, wo Wenzel Hollar es 1646 in Kupfer gestochen hat. Ebenso sicher ist das Monogramm *Lucas Cranach's d. Ä.* und die Jahreszahl 1533 auf den beiden Bildern der so oft von ihm gemalten, hier lebensgrossen Adam und Eva (50. 51).

Unter den Niederländern des 17. Jahrh. ist *Rubens* um so weniger zu übergehen, weil die drei von ihm vorhandenen Bilder uns so verschiedene Seiten seiner Thätigkeit zeigen. Neben dem ausdrucks- und lebensvollen Portrait eines Augustiner Priors (9) findet sich nämlich ein in den Bewegungen der Körper sehr anziehendes Schiff im Sturme (4), auf welchem die h. Walpurgis von England herüberfährt; und eine seiner etwas seltenen idyllischen Landschaften (109). Auch *Rembrandt* ist mit 4 Portraits hier vertreten, unter denen der Kopf des alten Weibes (29) und die bejahrte Matrone, die an einem Tische vor einem aufgeschlagenen Buche sitzt und nachdenklich ernst zum Himmel schaut (92), die werthvollsten sind. Mit ihm, wie mit dem Italiener Caravaggio steht der bekannte *Honthorst* (Gherardo delle notti) in Verbindung, den wir in seiner Beleuchtungsweise hier nur ziemlich mangelhaft (111) kennen lernen. Charakteristischer ist dagegen der Genremaler *Jan Steen*, wenigstens in der Bauernprügelei (130), in welche bei ihm, wie bei Adrian Brouwer die Fröhlichkeit des Tanzes und Trinkgelages so oft ausartet. Zu den kunstgeschichtlich interessantesten Bildern der Sammlung gehört (8) die 1672 von *Terburg* gemalte Darstellung seiner Rache, in welcher er dem Groll gegen den seinem Schüler Netscher zu Theil gewordenen Vorzug Luft macht und zu erkennen gibt, dass er diesem, der arm und bittend zu ihm gekommen sei, die Kunst des Malens gelehrt habe, dass sich aber der Schüler unverschämt und ehrgeizig gezeigt habe und sein Glück

auf Kosten des Lehrers zu machen strebe. Ein anderer, weniger undankbarer Schüler Terburg's war der liebenswürdige, geschmackvolle *Metzu*, dessen ohnmächtig gewordene Dame im Schlafgemach (11) ein ebenso sauber ausgeführtes Bild mit hübschen Motiven ist, wie das Familienstück der reuig zu den Eltern zurückkehrenden Tochter (137) von seinem jüngeren Zeitgenossen *Franz Mieris*. Sehr ausgezeichnet in der Technik, wie es *Netscher* fast immer war, ist auch sein 1676 gemaltes Portrait der 3 Kinder eines gewissen Herrn von Zweeten im Haag (97).

Wie wir uns auf dem Gebiete der Landschaft im engeren Sinne des Wortes mit der Betrachtung zweier trefflichen Bilder von *Jacob Ruysdael* begnügen wollen, von denen die eine (76) mehr den Charakter der heiteren Idylle, die andere, kleinere (112) den der Grossartigkeit an sich trägt und von bedeutender Wirkung ist, so auch auf dem der Seemalerei mit *Backhuysen* (5), in dessen Dreimaster der streifig geröthete Himmel und eine dunkle Wolke den nahenden Sturm verkünden. Dagegen kann ich nicht unterlassen, aus den vielen guten Viehstücken wenigstens das von *Berghem* (143) und das von *Adrian v. d. Velde* (34) hervorzuheben. Hieher gehört auch ein in seiner etwas untergeordneten, rein nachahmenden Gattung vollendetes Hühnerstück von *Hondekoeter* (121) und sein in den Galerien eben so häufiger, aber doch bedeutend vielseitigerer Zeitgenosse *Weenix* (20 u. 118). — Verhältnissmässig reich bedacht ist auch die Gattung des Stilllebens und der Blumenstücke, die vorzugsweise durch die beiden *de Heem*, besonders durch den Vater *Johann David* repräsentirt wird. Mit solchen Früchten, so gelungen sie an sich sein mögen, darf eine Galerie nicht allzu reich gesegnet sein; denn wer vermöchte es in einem mit nichts als Stillleben gefüllten Saale auszuhalten, ohne den unheimlichsten Todesschauder zu empfinden?

Bevor wir zu den die moderne Zeit anbahnenden Künstlern gelangen, werfen wir noch einen Blick auf die beiden Madonnen, welche der Besitzer der Sammlung — ob mit Recht, lasse ich dahin gestellt sein — dem *Murillo* zuschreibt, Beide sind in Lebensgrösse; die eine (71) trägt den segnenden Sohn auf ihrem Schoose stehend; die andere (161) blickt zum Himmel, von dem der h. Geist herniederschwebt. So treten wir in die klassische Uebergangsperiode unserer heutigen Malerei, aus der wir hier unter anderen Repräsentanten den besonders durch seine Sepiazeichnungen bekannten Landschafter *Joh. Phil. Hackert*, dessen grosses Oelbild (190), Gegend bei Neapel, zu seinen besten Leistungen gehört; seinen in der heroischen Landschaft so wirksamen Nachfolger *Joseph Koch* aus Tyrol und dessen jüngeren Zeitgenossen *Franz*

Catel (200) erblicken, der in gleicher Weise in der Historie, im Genre und in der Landschaft thätig war.

Aus unseren jetzigen Schulen ist die Zahl der Bilder zwar nicht sehr gross, aber sonderbar ist es, dass die Düsseldorfer Schule mit Ausnahme ihres Directors *W. v. Schadow*, von dem wir hier die Citherspielende Mignon (204), eines seiner älteren Bilder, haben, fast gar nicht vertreten ist. Dagegen ist die Münchner Schule in verschiedenen Zweigen ziemlich reich besetzt. In der Historie ist es *Schnorr*, der uns hier ausser 2 Zeichnungen mit Wasserfarben auch die ebenfalls seiner ersten Zeit angehörende Bathseba mit David (199) vorführt; ferner die Maria und Elisabeth von *Heinrich Hess* (233); auch von dessen älterem Bruder *Peter Hess*, dem bekannten Schlachten- und Pferdemaler, die sich auf des Besitzers Heimath beziehende Kriegsscene bei Leipzig aus dem J. 1813 (221). Von ihm werden wir unwillkürlich zu dem Meister der Pferdemalerei, *Albrecht Adam*, geführt, in dessen oberbayrischer Gebirgsansicht (217) der Frachtwagen mit seinen 8 starken Pferden die Hauptsache ausmacht. Ebenso gelungen und dabei aufs Sorgfältigste ausgeführt ist das Piratenschiff von dem Dänen *Simonsen* (276), das dieser 1836 in München malte. Unter den übrigen dem Genre angehörenden Bildern der Münchner nenne ich nur *Moritz Müller's* (Feuermüller) nächtliche Brandscene (275), der Schiller's bekannte Schilderung des Brandes in der „Glocke" zum Grunde liegt; dagegen sind unter den Landschaften mehrere Arbeiten hervorragend; z. B. *Rottmann's* enkaustisch gemalter Carton (213) zu seiner in der neuen Pinakothek unter den griechischen Landschaften befindlichen Gegend von Sikyon; *Heinlein's* Schloss Hohenschwangau (280) nebst der kleinen Oelskizze der Ruinen des ehemaligen Schlosses; *Crola's* grosse Landschaft mit dem Ammersee (252) und die durch grossartige Auffassung und vollendete Technik, besonders im Mittelgrunde ausgezeichnete Landschaft von *Haushofer* in Prag (262): Kloster Baumburg in Oberbayern.

Endlich hätten wir noch aus anderen Schulen oder aus anderen Zweigen als gediegene Leistungen folgende wenigstens namhaft zu machen: 230, des verstorbenen *Domenico Quaglio* Ansicht von Strassburg und (203) dessen Inneres von einem Klostergebäude; 224, des Lampen-*Schendels* meisterhaft beleuchtetes Genre-Nachtstück mit der beim Schein einer Kerze um den Tisch sitzenden Familie; 244, der aus unzähligen Vervielfältigungen durch Lithographie und Stich bekannte *Gauermann* (in Wien), in dessen Landschaften die Pferde und andere Hausthiere die fast stehende Staffage bilden; 245, *Friedrich Amerling*, dessen Portraits in Wien und anderswo uns überzeugen

werden, dass er den Namen des österreichischen van Dyck wohl verdient. Ebenso bekannt, aber schon aus etwas früherer Zeit, ist auch des Berliners *Pistorius* kranker Esel (259), ein Bild von ebenso geistreich humoristischen Motiven, als sauberer, detaillirter Ausführung.

VIII.

Von Leipzig über Altenburg, Zwickau, Chemnitz nach Dresden.

Dorf- und menschenreich, aber eben und einförmig ist die erste Eisenbahnstunde unseres Weges, bis sich die Residenz des Herzogs von Sachsen-

Altenburg

mit ihrem hoch und malerisch gelegenen Schlosse zeigt und uns den ersten Haltepunkt anweist. Unsere nächste Wanderung sei daher diesem Schlosse und seiner daranstossenden spätgothischen Kirche gewidmet, die uns auf ihren mächtigen Substructionen auf der Südseite am imposantesten erscheinen. Hinter dem breiten Altan mit seiner gothisch verzierten Brustwehr, an den sich östlich ein hoher mit Trophäen bekrönter Triumphbogen von neurömischer Bauart anlehnt, erhebt sich die einfache südliche Aussenseite des Schiffes und des in Fenstern und Strebepfeilern reich verzierten, mit einem halben Zehneck schliessenden Chores. Im W. grenzt an die Kirche das Schloss, das sich im N. noch hinter ihr fortzieht und einen grossen Hof einschliesst. Im Innern der Kirche überrascht uns der Anblick des das Aeussere an Eleganz und Reichthum der Decorationen noch überbietenden Chores. Dieser Reichthum besteht vor Allem in den fächerartigen Rippen des Gewölbes, die oben ein Netz von mannichfaltigen Verschlingungen und in der Mitte drei grosse Rosetten bilden, von denen die eine geschmackloser Weise in späterer Rococozeit mit einer Sonne verziert ist. Ebenso unpassend sind die vermuthlich der Renaissancezeit angehörenden Säulen der beiden Emporen des Chores. Unter diesen befinden sich die aus Eichenholz mit gothischen Ornamenten trefflich geschnitzten Stühle der Domherren, mit deren Stil weder Kanzel, noch Taufstein, noch Altar harmoniren. Wenden wir uns zum Langhause um, so finden wir ziemlich nackte achteckige Pfeiler, aber kein südliches Seitenschiff, was wahrscheinlich in der Form des Felsen-

fundamentes seinen Grund hat. Ebenso wenig zieht uns die überladene Verzierung des herzoglichen Kirchenstuhles im Westen an, doch befindet sich in dem unmittelbar daran grenzenden Kirchensaale ein Kunstwerk, das, obwol dem Schnörkelgeschmack der Rococozeit angehörend, wegen seiner Grösse und trefflichen Arbeit einige Beachtung verdient. Ich meine die sogenannte Landschaftsuhr, welche die Landstände 1712 dem damaligen Herzog schenkten, ein Musterbild der wenn auch in den Formen und Details verirrten, doch sinnreich componirenden Kunstrichtung jener Zeit.

Von hier begeben wir uns an dem 1562—64 erbauten Rathhause, dessen Façade uns den Renaissancestil in schlichter Einfachheit und guter Wirkung repräsentirt, vorüber zu der Besitzung des Staatsministers von Lindenau, dem s. g. Pohlhof, der, wie sein östlicher Giebel deutlich beweist, dem spätgothischen Stil angehört. Architektonisch ist eben dieser Giebel mit seinen eingeblendeten Nischen, flachen Rundbogen, zierlichen Gesimsen, welche die grösste Aehnlichkeit mit den gleichzeitigen Giebeln des Rathhauses in Zerbst haben, die Hauptsache des Gebäudes, dessen Inneres das schätzbare Kunstmuseum des Eigenthümers enthält; eine Sammlung, die sich zwar weniger des Besitzes bedeutender Originalwerke, als lehrreicher Copien und Abgüsse rühmen kann. Unter jenen Abgüssen machen wir vor Allem auf die in Deutschland sonst nirgends zu findenden Reliefs aus Assyrien aufmerksam, deren Originale das Louvre in Paris aufbewahrt. Sie lassen uns einen klaren Blick in jene vorderasiatische, vorgriechische Stufe der Skulptur thun. Auch unter den der griechischen und römischen Kunst angehörenden Abgüssen finden sich neben manchen oft wiederholten Werken einige sehr wichtige, in Deutschland seltene. Nicht unbedeutend und den Forschern der Kunst des Alterthums noch nicht hinlänglich bekannt ist die kleine Sammlung der antiken Thongefässe, unter denen sich nicht nur die mannichfaltigsten Formen finden, sondern auch die Verschiedenheit der Stile vom ältesten korinthischen an mit den buntfarbigen Thierstreifen bis zu den mit figürlichen Darstellungen überladenen unteritalischen Prachtgefässen würdig vertreten sind. Auf dem Gebiete der mittelalterlichen und modernen Kunst hat sich die Plastik freilich meistens mit Abgüssen begnügen müssen, in der Malerei aber findet sich neben einer sehr lehrreichen Auswahl guter Copien nach den Meisterwerken der Italiener und einiger Deutschen auch eine Zahl von etwa 180 Originalbildern vor, die fast sämmtlich den älteren toskanischen und umbrischen Schulen angehören. Besonders reich vertreten sind die Meister von Siena; das schönste aber möchten wol

die kleinen Predellbilder von *Luca Signorelli* sein, den wir aus seinem Hauptwerke, den Wandgemälden im Dom zu Orvieto, als einen würdigen Vorgänger Michelangelo's kennen.

Ein Abstecher nach Wechselburg.

Welcher unter den vielen Tausenden von Reisenden, die jährlich von Leipzig aus nach allen vier Weltgegenden reisen, kennt den Weg von Altenburg nach Wechselburg? Nur Wenige von denen, die kein besonderes Studium aus der Geschichte der deutschen Kunst gemacht haben, mögen überhaupt von der Existenz dieses Ortes Etwas wissen, und doch besitzt das jetzige Städtchen in der Kirche des ehemaligen Klosters Zschillen und deren Skulpturen ein Denkmal, dem an Bedeutsamkeit für das Verständniss der Kunstentwickelung in Deutschland wenige gleichkommen.

Von Altenburg aus wählen wir zunächst die nach Rochlitz führende Landstrasse, die wir eben hier verlassen, um im freundlichen Thale der Zwickauer Mulde noch eine St. südlich bis

Wechselburg

zu wandern, wo wir neben dem gräflichen Schlosse die im Aeusseren so unscheinbare, durch den Verlust ihrer Thürme und mancherlei Anbauten des vorigen Jahrhunderts entstellte Schlosskirche finden. Es ist eine im Jahre 1174 gegründete, ganz gewöhnliche romanische Pfeilerbasilika mit niedrigen Seitenschiffen, vorspringendem Querschiff und ziemlich langem Chor, der, wie jeder Kreuzflügel, mit einer runden Absis schliesst. Der einzige äussere Schmuck war ehedem die Vorhalle des nördlichen Seitenschiffes, die jetzt durch einen Vorbau ziemlich versteckt wird. Ein noch vorhandener Mittelpfeiler, durch Rundbogen mit 2 Eckpfeilern verbunden, theilte diesen Eingang zur Vorhalle in 2 Theile, etwa so, wie wir es noch jetzt an der bekannten Vorhalle des Domes in Goslar sehen, doch mit dem Unterschiede, dass hier von den Eckpfeilern auch an die Kirchenmauer ein Bogen geschlagen war, so dass dadurch 4 Eingänge entstanden. Im Innern dieser Vorhalle erblickt man in den Pfeilerecken noch 8 Säulen, aus denen hervorgeht, dass sich ehedem 14 dort befanden, die vermuthlich alle verschiedenartig ornamentirte Schäfte und Kapitäle hatten; ein Reichthum in der Erfindung, wie er an mehreren Baudenkmalen der 2. Hälfte des 12. Jahrh. vorkommt. Ausser einigen zu Figuren ausgehauenen Tragsteinen in den oberen Ecken der Thürlaibung besteht der Schmuck dieser beiden Thüren in den Reliefs der Bogenfelder, die links einen Drachen und einen Löwen zeigen, die einander mit dem Vor-

derfuss berühren, rechts das bekannte nach hinten schauende Gotteslamm mit dem Kreuze, welches also den Löwen vom Stamm Juda und den Drachen des Heidenthums überwunden hat.

Im Innern ist glücklicherweise fast die ganze Kirche noch in ihrer ursprünglichen Gestalt, ausser dass jetzt das Mittelschiff statt der flachen Holzdecke ein Spitzbogengewölbe aus der Verfallzeit der Gothik hat, während Seitenschiffe, Querschiff und Chor noch ihre ursprünglichen Kreuzgewölbe ohne Gurten haben. Die arkadentragenden Pfeiler sind an den 4 Ecken mit Auskehlungen oder eingelassenen Säulchen versehen. Zwischen den Untergeschossen der westlichen Thürme, von denen das eine jetzt als Vorrathskammer des Schlosses benutzt wird, befand sich eine Vorhalle und darüber, wie gewöhnlich, eine Empore für den Sängerchor.

So weit ist Alles sehr einfach, gewöhnlich und verdient kaum einer Erwähnung. Was dagegen unsere besondere Aufmerksamkeit verdient, ist die, am vorletzten der nördlichen Pfeiler noch befindliche steinerne Kanzel mit einer fünfseitigen Brüstung. Darunter läuft ein Gebälk herum, das an der Vorderseite von 2 Säulen mit korinthisirendem Kapitäl getragen wird. An dieser Brüstung sehen wir in Hautrelief in der Mitte einen Christus in ovaler Nische sitzend, umgeben von den 4 evangelischen Zeichen; an den dann folgenden abgeschrägten Seiten steht links Maria, rechts Johannes. Sodann auf der westlichen Seitenfläche oben an der Brüstung Moses mit der ehernen Schlange und unter demselben Kain und Abel, jener mit Garbe und Hirtenstab, dieser mit einem Lamme; endlich an der Ostseite die Opferung Isaaks. Also Darstellungen vorbildlicher Beziehung zum Opfertode Christi und zu der beseligenden Kraft seines Kreuzes. Ihr kunsthistorischer Werth ist sehr hoch zu schätzen, weil sie bei nur geringer Kenntniss des menschlichen Körpers ein äusserst feines Gefühl der Motive und eine treffliche Bildung der Gewänder zeigen. Im Ausdruck der Gesichter sind Kain und Abel jedenfalls die gelungensten: dieser in sanfter Unschuld die Augen zum Himmel erhebend, jener in schmerzvollem Unmuth das auf die Hand gestützte Gesicht abwendend. Die schwächste, technisch am Wenigsten gelungene Scene ist wol die der Opferung Isaaks, Christus dagegen bewahrt in seiner Erscheinung noch ganz den alten byzantinischen Typus.

Nachdem wir noch einen Blick auf den vor der Kanzel unter der Fallthüre befindlichen Grabstein mit den Bildern des Grafen Dedo, des Stifters der Kirche, und seiner Gemahlin geworfen, die an künstlerischem Werth nicht unbedeutend sind, aber doch den Kanzelreliefs bei Weitem nicht gleichkommen, treten wir vor den

Chor, wo wir zunächst am Eingange zwei mit den Wandpfeilern aus Einem Stück gehauene männliche Gestalten und weiterhin hinter dem Altartisch den prächtigen, aber im Aufbau doch noch unbeholfenen, steinernen Altarbau sehen, eine Wand, die die Absis vom Chore zu trennen scheint, doch zwei Zugänge zu derselben gestattet. Der mittlere Theil dieser Wand ist durch einen grossen Kleeblattbogen überhöht, der jetzt durch ein sehr mittelmässiges Gemälde aus dem 17. Jahrhundert ausgefüllt ist und ein Gesims trägt, über dem als oberste Gestalt von allen der Gekreuzigte steht. Die drei freien Enden des Kreuzes bilden Kleeblattfelder, in denen oben Gott Vater mit der Taube des h. Geistes in der Hand, an den beiden anderen Enden Engelgestalten erscheinen, die das Blut aus den angenagelten Händen Christi auffangen. Unten neben dem Kreuze stehen Maria und Johannes, jene auf einer weiblichen Gestalt, die das gekrönte babylonische Weib der Offenbarung oder das Heidenthum, dieser auf einer männlichen, die den Hohenpriester, also das Judenthum bedeutet. Am Fusse des Kreuzes liegt Joseph von Arimathia, der gleichfalls das Blut in einem Kelche (dem h. Gral) auffängt. Alle diese Gestalten des Altarwerkes sind von Holz und mit gut erhaltenen Farben bemalt. Weiter unten enthält die Wand über den Durchgängen zur Absis 4 Nischen mit Hautreliefgestalten, wahrscheinlich Daniel und Jesaias, nebst David und Salomo. Alle diese und andere kleinere Skulpturen des Altarbaues, die gewiss von späterer Hand sind, als die Kanzelreliefs, zeigen einen von den Formen des byzantinischen Typus schon geläuterten Stil und ein viel grösseres Verständniss der Körperbildung, stehen dagegen an Idealität und Zartheit der Empfindung jenen Kanzelskulpturen nach.

Um auf dem zeitlich kürzesten Wege von Wechselburg nach Zwickau und von da über die kunst- oder gewerbereichen Städte Schneeberg, Annaberg, Chemnitz und Freiberg nach Dresden zu gelangen, ist es rathsam, nach Altenburg zurückzukehren und von hier aus im obstreichen Thale der Pleisse bis Werdau zu fahren, wo die kurze Zweigbahn östlich nach dem gewerbethätigen

Zwickau

führt, das zwar keine Kunstwerke ersten Ranges, aber mehrere Denkmale des spätesten Mittelalters besitzt, die in der Geschichte der deutschen Kunst eine wichtige Stelle einnehmen.

Ich führe zunächst zur Marienkirche, einem für die Entwickelung und Ausartung der späten Gothik interessanten Bau, dessen Entstehung grossentheils ins 15. Jahrh. fällt, in seinen Erweiterungen sogar bis ins Jahr 1536 hinabreicht. Diesen Stil zeigt uns gleich der erste Blick

auf das Aeussere der Kirche, mit ihrem so vieleckigen Chorschluss, dass das Polygon fast als Halbkreis erscheint. Auch die Fenster des dreischiffigen Langhauses, die durch einen Fries in zwei Stockwerke getheilt sind, verrathen in Stab- und Maasswerk denselben Stil. Reich verziert sind die dazwischen stehenden Strebepfeiler, noch reicher die dem Westthurm angefügten Anbauten, besonders der südliche, dessen Façade neben dem Eingange mit einer Reihe flacher Nischen versehen ist, in denen aber die Statuen fehlen. An den Ecken zierliche Strebepfeiler mit Fialen bekrönt. Der Hauptthurm selbst ist einfach und geschmackvoll, bis auf die in der Zopfzeit ihm verliehenen fatalen Obertheile. Neben ihm an der Seite des südlichen Anbaues ein kleines Treppenthürmchen; und vor ihm eine kleine Vorhalle, durch deren Portal wir ins Innere der Kirche treten. Hier begnügen wir uns mit einem flüchtigen Blick auf die grosse bauliche Einfachheit der drei gleich hohen Schiffe; denn die Pfeiler haben, wie gar manchmal in der Spätzeit der Gothik, achteckige Form mit concaven Seitenflächen, aus denen ohne weiteres Gesims oder Kapitäl die Gewölberippen frei herauswachsen. Steinerne Emporen ziehen sich längs der Seitenschiffe hin. Aber ein architektonisches Kuriosum gibt's hier noch zu betrachten, und damit wir uns von seiner Sonderbarkeit überzeugen, auch zu besteigen. Es ist eine bis zum Gewölbe hinaufgeführte steinerne, doppelte Wendeltreppe, die so eingerichtet ist, dass zwei Personen, die sie unten durch verschiedene Eingänge betreten, stets über einander hinaufsteigen, ohne sich unterwegs zu sehen, bis sie oben auf verschiedenen Ausgängen wieder zu einander gelangen.

Selbst wenn die Marienkirche uns nicht als Bauwerk zur Betrachtung aufgefordert hätte, müssten wir sie wegen des besten der vielen geschnitzten und bemalten Altarwerke besichtigen, die aus der Werkstatt des alten *Michael Wohlgemuth* hervorgegangen sind, der, wie sein grösster Schüler, auch in der Schnitzkunst sich überaus thätig bewies. Es stammt aus dem J. 1479, als der Meister in den besten Lebensjahren war. Oeffnen wir den ganzen Flügelaltar, so zeigt das prachtvolle Innere 9 lebensgrosse weibliche Gestalten, aus Lindenholz geschnitzt, mit zierlicher Vergoldung und Bemalung. In der Mitte des Schreins steht auf dem Halbmonde Maria mit dem Christusknäblein, umgeben von 4 heiligen Frauen, unter denen sich wenigstens Katharina, Magdalena und Barbara erkennen lassen, während auf den Flügeln, die je 2 Heilige enthalten, Agnes und Dorothea kenntlich sind. Auf der Staffel sind in ganz ähnlichem Schnitzwerk die sitzenden Figuren von Christus und den 12 Aposteln, die sich durch ihre dicken Köpfe, hässlichen Gesichter und roh ge-

arbeiteten Gewandfalten sehr unvortheilhaft vor den anderen Arbeiten auszeichnen. Diese dagegen zeigen besonders in der gezwungenen Schönheit der Frauengesichter, in den scharfen Ecken der Gewandfalten, in den gebogenen Stellungen und der Magerkeit der Körper ganz entschieden den Stil Wohlgemuth's.

Für die Entwickelungsgeschichte dieses Meisters auf dem Gebiete der Malerei sind die Gemälde auf den Flügeln unseres Altarwerkes nur insofern wichtig, als sie uns die erste sichere Zeitbestimmung für seine Arbeiten angeben, denn ästhetisch sind sie ziemlich unwichtig, ja sogar, besonders auf den Aussenseiten, so handwerksmässig, von so rohen und plumpen Gesellen bemalt, dass wir es wol erklärlich finden, wenn der junge Albrecht Dürer sich über den Umgang mit diesen gemeinen Handlangern sehr beschwert. Meister Wohlgemuth gab die Idee und Composition an, und die oft künstlerisch und sittlich sehr ungebildeten Gesellen führten das Einzelne aus. Die Darstellungen sind bei geöffnetem Schrein: Die Verkündigung, die Geburt, die Anbetung der Könige, und die Familie der h. Anna mit den 3 Marien; bei geschlossenen Thüren zeigen sich 4 Bilder aus der Passion, an denen sich hauptsächlich das Wohlgefallen an Hässlichkeiten und grausamen Martern offenbart. — Ausserdem bewahrt die Sakristei der Kirche ein s. g. heiliges Grab, aus Lindenholz, in Form eines grossen gothischen Sarkophages, auf dessen Mitte sich ein Thurm erhebt; eine zwar in den Hauptformen und dem durchbrochenen Schnitzwerk, aber nicht in den Statuen gelungene Arbeit.

Architektonisch viel unwichtiger und durch ihre vielen Unregelmässigkeiten im Aeusseren wie im Inneren unerfreulicher ist die Katharinenkirche, die ich nur deshalb erwähne, weil sie ein beachtenswerthes Altarbild mit Flügeln von *Hans von Kulmbach* enthält, einem Schüler A. Dürer's, den wir in Nürnberg näher kennen lernen werden. In der Mitte die Fusswaschung Christi; darüber in einem Halbkreise der im Grabe stehende Erlöser, und darunter auf der Staffel seine Geburt. Auf den Flügeln die Stifter des Bildes mit ihren Schutzheiligen, deren Gestalten und Köpfe sehr edel sind und von grosser technischen Fertigkeit zeugen.

In Zwickau verlassen wir die Eisenbahn und begeben uns auf die den Karlsbader Gästen wohlbekannte Poststrasse, die zunächst auf einem lieblichen Wege im Thale der rauschenden Mulde aufwärts führt, bis sie nach einer St. das Flüsschen verlässt und abermals nach einer St. das zerstreut gebaute

Schneeberg

erreicht, von dessen ehemaligem Reichthum, einer Folge der Silberbergwerke, die grosse, spät-

gothische Pfarrkirche ein glänzendes Zeugniss ablegt. Ein Stein über der Eingangsthür sagt, dass sie 1516—40 erbaut sei, was allerdings durch ihren Baustil vollkommen bestätigt wird. Aber weder durch ihr Aeusseres, noch durch ihr Inneres, wo sie in der Pfeilerbildung, aber nicht in den hier viel flacheren, einfacheren Gewölben die grösste Aehnlichkeit mit der Marienkirche in Zwickau hat, vermag sie uns ein bauliches Interesse abzugewinnen. Das Einzige, was ihr in der Kunst eine Bedeutung verleiht, ist das in ihr aufbewahrte sehr grosse Altarwerk des *älteren Lucas Cranach*, das nach mancherlei widrigen Schicksalen wenigstens wieder nach Sachsen zurückgekehrt ist, aber an mehreren Stellen der Kirche zerstreut hängt. Das Hauptbild enthält die Kreuzigung in einer reichen Composition, voll Ausdruck und hohem Gefühl für Schönheit, besonders in der Maria, in dem Kopf des sterbenden Christus und des bussfertigen Schächers, während dagegen der unbussfertige und die Kriegsknechte ziemlich derb und roh dargestellt sind. Die Staffel zeigt uns das Abendmahl, und die Rückseite die Auferstehung der Todten und das jüngste Gericht. Dazu gehören die an einer Wand über der Empore hangenden acht Flügelbilder, deren Darstellungen deshalb besonders interessant sind, weil wir hier, wie auch auf dem Altarbilde in Meissen deutlich sehen, wie der Künstler es verstand, den Kern der protestantischen Lehre, die Erlösung von der Erbsünde durch das Blut Christi, künstlerisch darzustellen. Obwol ihm dies nicht immer so gelang wie hier, so geht doch aus derartigen Bildern so Viel hervor, dass die neue Lehre Luther's weit entfernt war, die kirchlichen Bilder aus den Gotteshäusern zu verdrängen, und diesen die kahle Schmucklosigkeit zu verleihen, wie wir sie heutzutage in so vielen Gegenden erblicken.

Die übrigen, weniger bedeutenden malerischen und plastischen Werke, an denen die Schneeberger Kirche ziemlich reich ist, übergehen wir und setzen unsere Reise östlich bergauf, bergab nach dem am Abhange des hohen Pöhlberges liegenden Bergstädtchen

Annaberg

fort, das durch den sauberen Anstrich seiner Häuser und seine hübsche, für ein solches Städtchen sehr grosse Annakirche einen freundlichen Anblick gewährt. Stadt und Kirche verdanken, wie Schneeberg, ihr schnelles Entstehen am Schlusse des Mittelalters dem bergmännischen Segen, der die Kirche 1499 gründete und schon 1525 vollendete. Betrachten wir sie vorzugsweise in ihrem durch plastischen Schmuck merkwürdigen Innern.

Die drei gleich hohen Schiffe werden durch 6 Paar schlanker Pfeiler getrennt, die wiederum

dieselbe Form wie in der Marienkirche in Zwickau haben; aber die Rippen ruhen auf Kragsteinen, die mit Menschenköpfen bemalt sind, und bilden im Gewölbe allerlei Scenen, deren Mittelpunkt mit den Köpfen der Könige von Juda und Israel verziert sind. Jedes der drei Schiffe endigt östlich jenseit des Querschiffs mit einer rundgeschlossenen Chorkapelle. Die Haupteigenthümlichkeit des ganzen Baues besteht in den längs den Wänden hinlaufenden Emporen mit ihren Brüstungen und deren grossen Reihe von Reliefs, die meistentheils vom Steinmetz *Jacob Hellwig* herrühren, der zur Zeit der Vollendung der Kirche lebte. Dem Chor zunächst sehen wir rechts und links je 10 Reliefs, die in humoristischer Weise die 10 Lebensalter beider Geschlechter vom 10. bis zum 100. Jahre darstellen, und zwar so, dass die jedesmalige im Kostüm der damaligen Zeit erscheinende Figur daneben durch ein entsprechendes Thier charakterisirt wird, die Männer durch vierfüssige, die Frauen durch Vögel. Die meisten im Charakter der Thiere enthaltenen Anspielungen auf die verschiedenen Altersstufen sind sehr deutlich, aber auch oft recht derb und gegen das schöne Geschlecht so ungalant, dass wir lieber nicht so ungalant sein wollen, sie hier zu wiederholen. Dass Dergleichen sich hier in einem Gotteshause findet, kann uns nicht Wunder nehmen, weil unsere guten Vorfahren sich nicht scheuten, auch hier dem Ernst den Scherz und die derbe Satire beizumischen, wovon wir in Magdeburg, Wittenberg, Zerbst, Regensburg, Basel u. s. w. Beispiele finden. Die übrigen Skulpturen enthalten eine überaus reiche Folge von Scenen aus der heil. Geschichte grossentheils des Neuen Testaments, gewiss die reichste Folge, die es in dieser Weise gibt. Und was hat die ganze Reihe von 100 Reliefs gekostet? Nur 600 Gulden, also für jedes nur 6 Gulden. Ihre ehemalige Uebermalung und Vergoldung hat sich erst unlängst in einen einfachen, nicht unpassenden Bronzeüberzug verwandelt. Uebrigens hat das Ganze künstlerisch weder durch die Erfindung, noch durch die Ausführung, sondern höchstens durch eine gewisse plastische Correctheit Werth.

In dieser Beziehung steht sowol die geschmackvolle Sakristeithür mit den Skulpturen ihres Bogenfeldes viel höher, als auch die s. g. goldene Pforte, eine Thür des ehemaligen Franziskaner klosters, die jetzt zum Schmuck der inneren Seite des Eingangs der Annakirche verwendet worden ist. Ihre Reliefdarstellungen im Bogenfelde, in den Zwickeln, auf dem Gesims und zu beiden Seiten der Thür sind in der That vortrefflich stilisirt und erinnern manchmal an die Grossartigkeit der Motive Michelangelo's.

Nicht minder wichtig ist der ganze aus Skulpturen von Kalk-

stein bestehende Hochaltar der Kirche, zu dessen Anfertigung die sächsischen Bildner der reich gewordenen Silberstadt nicht mehr genügten, den man daher in Augsburg beim Bildhauer *Wolf Dowher* bestellte. Er zeigt, wie so manchmal die Glasmalereien und sonstigen Kunstwerke des Mittelalters, den Stammbaum Christi, der aus der Brust des unten liegenden Abraham herauswächst, und in sieben Feldern seine Hauptpersonen enthält, die als halbe Figuren aus Blumenkelchen hervorragen. Auch die übrigen Altäre der Kirche, ihre Schnitzwerke und Bilder sind nicht ohne Interesse. Der eine derselben, in der Kapelle am Ende des nördlichen Seitenschiffes, welchen die Bergknappen 1521 errichten liessen, enthält in der Mitte wie im Innern der Flügel und auf der Staffel bemalte Schnitzwerke, auf den Aussenseiten der Flügel aber, sowie auf den Innenseiten eines zweiten Flügelpaares Gemälde von recht geschickter Hand, in der man die eines Schülers von *Matthäus Grünewald* vermuthen könnte. Von diesem uns schon aus der Marienkirche in Halle bekannten Meister rührt dagegen wol das benachbarte Altarbild her, das in der Mitte den Tod Mariä (nach einem Kupferstich von Martin Schongauer) und auf den Flügeln Legenden und einzelne Heilige darstellt, ein Werk, das besonders durch die Gestalten der letzteren zu den schönsten des Meisters gehört. Die anderen Altäre, sowie die meisten auf dem Chore und sonst zerstreut hangenden Bilder sind unbedeutend, mit Ausnahme etwa der über der Thür der alten Sakristei hangenden h. Katharina mit den Portraits der Donatoren, worin der kunsterfahrene Waagen eine Jugendarbeit des jüngeren *Hans Holbein* erkennen will.

Von Annaberg führt uns die nördliche Landstrasse allmählich immer mehr aus den tiefen Thälern des Erzgebirges heraus zu dem alten, schon von Heinrich dem Vogelsteller gegründeten und von Lothar im 12. Jahrhundert erneuerten, gewerbreichen Chemnitz, welches der nennenswerthen Kunstwerke so wenige bewahrt, dass wir nach kurzem Aufenthalt die Fahrt nach dem ungleich interessanteren Freiberg fortsetzen können. Neben dem auf einer Anhöhe bei der Stadt gelegenen Schlosse, das vor der Zeit des Kurfürsten Moritz ein Benediktinerkloster war, liegt die Kirche jenes alten Klosters, die schon in den sich durchkreuzenden Baumstämmen am Portal und dessen Skulpturen den spätgothischen Stil verräth, was auch die über der Thür befindliche Jahreszahl 1525 besagt. Die Hauptvorstellung dieser Portalskulpturen, nämlich die Dreieinigkeit als Gott Vater, der den gekreuzigten Sohn vor sich hält, darüber die Taube und hinter dieser Gruppe ein von zwei Engeln ausgespanntes Tuch, erinnert in ihren Motiven sehr an die Dürersche Auffassungsweise.

Aber die nähere Besichtigung des Innern dieser ehemaligen Klosterkirche können wir uns ersparen, und wenn wir wenigstens einen Blick auf die Vorhalle der gleichfalls spätgothischen Stadtkirche mit ihrem Portal geworfen haben, können wir, ohne den Vorwurf des flüchtigen Reisens und Beschauens zu fürchten, die Strasse nach

Freiberg

einschlagen, wohin uns der Postwagen in etwa 5 Stunden malerischen Weges versetzt.

Was uns hieher, in die alterthümliche Bergstadt des Muldethales lockt, weiss Jeder, der der deutschen Kunst sein Herz auch nur ein Wenig zugewandt hat. Wer kennt sie nicht, die

GOLDENE PFORTE

am Dom, die uns nicht nur ins Haus Gottes, sondern auch in die geistige Werkstatt eines der geschicktesten, tiefsinnigsten Künstler des deutschen Mittelalters führt, dessen Name uns leider, wie der so mancher trefflichen Skulpturwerke jener Jahrhunderte und des griechisch-römischen Alterthums gänzlich unbekannt ist. Diese Pforte ist der einzige Ueberrest der im J. 1484 durch eine Feuersbrunst zerstörten Frauenkirche, an deren Stelle bald nachher der jetzige Dom in der Weise erbaut wurde, dass des alten Baues prächtiger Ueberrest, der von den daran befindlichen Spuren von Vergoldung die „goldne Pforte“ heisst, in die nördliche Vorhalle des Domes führt. Wann jene Frauenkirche erbaut war, wissen wir nicht; dass aber unser Prachtportal aus der späteren, in vollem Schmuck blühenden Zeit des Romanismus, also etwa dem Jahre 1200 angehört, ist gewiss. Es besteht, wie wir sehen, aus einer Thürlaibung, die durch 9 rechtwinklig geformte Stufen sich immer mehr verengt, so dass in diesen Abstufungen je 5 Säulen mit 4 Wandpfeilern abwechseln. Die Ecken dieser Wandpfeiler sind ausgekehlt und bilden Nischen, in denen Statuen stehen. Wie die Sockel der Säulen und Pfeiler abgestuft sind, so auch das über Säulenkapitäl und Pfeiler hinlaufende Gesims, über dem sich in Rundbogenform die Säulen als Rundstäbe, die Pfeiler als Hohlkehlen, mit Bildwerk gefüllt, fortsetzen. Das Alles ist so trefflich angeordnet und trotz der Fülle der Ornamente doch nicht überladen, sondern so klar und übersichtlich, und dabei in den Details so fein gezeichnet und gemeisselt, dass wir nicht wissen, ob wir mehr die Erfindungsgabe, oder die Sauberkeit der Ausführung bewundern sollen. Was aber alle die Skulpturen im Einzelnen wie im ganzen Zusammenhang bedeuten, darüber ist noch nicht jeder Zweifel gehoben. So Viel ist zunächst klar, dass das Bogenfeld über der Thür das Ereigniss der Menschwerdung Gottes, als den Mittelpunkt der Vorstellungen enthält. In der Mitte sitzt die gekrönte Maria mit dem nach alterthümlicher Weise schon

sehr grossen Kinde (dessen Kopf leider abgeschlagen ist) auf dem Schooss. Neben ihrem Haupte nahen Engel mit den Weltkugeln, den Zeichen der himmlischen Herrschaft. Links knien die 3 Könige mit ihren Gaben; rechts steht der sie geleitende Engel, während Joseph in staunender Verehrung ganz rechts sitzt. Das Ganze ist rings mit Akanthusblättern eingefasst. Zu jenem Ereigniss müssen die in den Nischen der Thürlaibung stehenden acht Gestalten nothwendig vorbereiten; sie sind also dem Alten Testament entnommen, aber schwerlich mit Sicherheit zu benennen. Ernst Förster benennt links die erste Daniel, die zweite die Königin von Saba, die dritte Salomo, die vierte Johannes; denen an der rechten Seite Noah, die Ecclesia des Hohenliedes, David und der Prophet Nahum entsprechen sollen; was mir freilich nur in Bezug auf David, Salomo und Johannes unzweifelhaft erscheinen möchte. Auch die Deutung der die Figuren begleitenden Embleme hat eben deshalb bis jetzt nur zum Theil gelingen wollen, weil sie von der richtigen Deutung der Figuren selber abhangen. — Wie wir also hier die auf die Menschwerdung Christi hindeutende Vergangenheit sehen, so in den Hohlkehlen der Rundbogen die Vollendung der Menschwerdung, nämlich die Darstellung der Trinität und der letzten Dinge. Im ersten Bogen Gott Vater von dienenden Engeln begleitet, in der Linken ein Buch haltend, mit der Rechten die Himmelskönigin krönend; im zweiten der Sohn, gehalten von einem Engel und vermuthlich von Zacharias, im dritten der heil. Geist, im vierten die Auferstehung der Todten.

Was dem Stil dieser Skulpturen ein besonderes Interesse verleiht, ist die hier zum ersten Male erscheinende Befreiung von der Steifheit des byzantinischen Typus und eine unverkennbare Kenntniss der Körperformen, vor Allem aber ein volles Verständniss der Gewandung. Edle Haltung der Gestalten, feines Gefühl in der Darstellung der einzelnen Motive und ein tief durchdachter geistiger Zusammenhang zeichnen das Werk aus, am Meisten natürlich das Relief des Bogenfeldes und die Statuen der Thürlaibung.

Solche vereinzelt stehende Werke, wie diese und die Wechselburger Skulpturen und die holzgeschnitzte Darstellung vom Kreuzestod Christi, die sich jetzt im Museum des grossen Gartens in Dresden befindet, stehen in dem Grade ihrer Vollendung ebenso unvorbereitet und unvermittelt da, wie der mit ihnen gleichzeitige Nicola Pisano unter den Italienern.

Da uns der spätgothische, mit den Formen der Marienkirche in Zwickau sehr verwandte

Dom

architektonisch nichts Bemerkenswerthes bietet, so können wir uns drinnen mit einer flüchtigen Musterung der vorzüglichsten seiner vielen Grabdenkmale und sonsti-

gen plastischen Werke begnügen.

Recht hübsch erfunden ist das Motiv der älteren der beiden neben einander stehenden steinernen Kanzeln, insofern sich in ihr das der gothischen Baukunst eigenthümliche vegetative Prinzip zu einer förmlichen Nachahmung aus der Pflanzenwelt gestaltet. Sie hat nämlich die Gestalt einer aufgeblühten, tulpenförmigen Blume, in deren Kelch der Prediger stehend erscheint. Ringsum ziehen sich unten und oben am Stengel breite und fette Blätter, und am Stengel, wie am Kelche befinden sich unten Genien, oben die Brustbilder der 4 Kirchenväter. Am Fusse der Kanzel sitzt die Gestalt des Baumeisters und an dem krummen Geäst, welches den Stützpunkt der Treppe bildet, sitzt die des Gesellen, welcher das Werk vollbracht. Auch die andere Kanzel, wol aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, ist in der Erfindung nicht ohne künstlerischen Werth.

Unter den Grabdenkmalen aber ist das des berühmten Kurfürsten Moritz, das im italienischen Geschmack des 16. Jahrh. gearbeitet, aus verschiedenen Marmorarten besteht, wenigstens das prachtvollste und grossartigste. Auf dem grossen, von Greifen getragenen Sarkophag aus schwarzem Marmor kniet die weissalabasterne Statue des geharnischten Fürsten, ringsum auf den Stufen des Sarkophags viele allzu kleine Statuetten ebenfalls aus weissem Alabaster, in denen zum Theil die Nachahmung des Michelangelo sichtbar ist. Diesem Grabdenkmale im Chore schliesst sich endlich die 1593 beendigte Begräbnisskapelle der anderen sächsischen Kurfürsten an, ein reich ausgestattetes Werk des Italieners *Nosseni* aus Lugano, der im Geschmack des Giovanni da Bologna arbeitete.

Durch Wald und Wiesen führt bergauf, bergab der Weg von Freiberg nach dem romantischen Tharandt und von da durch den von der Weisseritz durchrauschten weltbekannten Plauenschen Grund nach

Dresden,

einer von den wenigen Städten, in denen Natur und Kunst in ihrem Streben nach Lieblichkeit, Schönheit und Annehmlichkeit zu wetteifern scheinen. Zwar kann Dresden's Bedeutsamkeit in der Künstlerwelt und den künstlerischen Leistungen der Gegenwart sich mit der Berlin's und München's, ja im Gebiet der Malerei auch nicht mit der Düsseldorf's messen, schon deshalb nicht, weil es hier niemals bis zur Bildung einer eigentlichen Schule gekommen ist; aber seine Bedeutsamkeit in der Geschichte der deutschen Kunst ist wenigstens älter, als die der genannten Städte, und datirt sich hauptsächlich aus der Regierungszeit August's III. (1733—63) und der Wirksamkeit seines bekannten Ministers, des Grafen von Brühl. Letzterer war es, dessen Prachtliebe und Ver-

schwendung wenigstens d i e gute Seite hatte, dass er inmitten einer so kunstarmen Zeit, wie die Geschichte des letzten Jahrtausends sie kaum wieder aufzuweisen hat, Dresden auch zu einem durch Kunstwerke aller Art glänzenden Punkte machen wollte. Unter August III. und seinem Minister erhielt daher auch die Gemäldegalerie ihre Hauptschätze; ungefähr um dieselbe Zeit, (1749), wurde auch *Raphael Mengs*, allerdings einer der bedeutendsten Maler oder vielmehr Zeichner des 18. Jahrh., in seiner Vaterstadt Dresden als Hofmaler angestellt. Noch mehr als er trug zum Aufblühen der Künste und insbesondere der Malerei der allseitige Eklektiker und Nachahmer *Dietrich* bei, der 1764 zum Professor der erneuerten Kunstakademie ernannt wurde. In eine etwas spätere Zeit, auch schon in den Anfang unsres Jahrhunderts, fällt die Thätigkeit der Maler *Grassi*, *Hartmann* und *Matthäi*, unter denen der erste sich fast nur auf das Fach des Portraits beschränkte, während die beiden letzteren in der Historie sich hervorzuthun suchten, dazu aber nicht den nöthigen Reichthum an Phantasie und schöpferischem Talent besassen. Um dieselbe Zeit (1805) nahm auch *Gerh. von Kügelgen* seinen Wohnsitz in Dresden, der sich als Historienmaler dem Gebiete der religiösen Mystik ergab und seine Portraits in eleganten Formen und glänzendem Colorite darzustellen wusste. Mit ihm gleichzeitig bewies *Caspar David Friedrich* im Fache der Landschaften eine feine Beobachtungsgabe, obwol sich seine Leistungen fast stets auf sehr einfache, in düstrem Licht gemalte Gegenden beschränken.

Eine neue Epoche des künstlerischen Strebens der Akademie begann in Dresden 1820 mit der Ernennung *Karl Christian Vogel's von Vogelstein* zum Professor und Hofmaler. Sein erstes Werk, das er als solcher ausführte, meines Wissens auch sein vorzüglichstes in Deutschland, sind seine Malereien in Pillnitz: nämlich zunächst die Deckengemälde im Speisesaal des k. Schlosses, welche die Musik, Bildhauerei, Baukunst, Philosophie, Poesie und Liebe darstellen, und die Fresken der dortigen Hofkapelle, Scenen aus dem Leben der Maria nebst Bildnissen von Mitgliedern der königl. Familie. In diesen, wie in den Staffeleibildern religiösen Inhalts nähert er sich, wie Overbeck, obwol mit weniger Geist und Innigkeit, den alten Italienern. Den neuesten Aufschwung endlich erhielt Dresden in der Malerei, als aus Düsseldorf *Eduard Bendemann* und *Julius Hübner* 1838 zu Professoren der Akademie berufen und *Julius Schnorr von Carolsfeld* (gebürtig aus Leipzig) aus München 1846 zum Director der Gemäldegalerie und der Akademie ernannt wurde. Was der Schüler Rauch's, *Ernst Rietschel*, und wiederum dessen Schüler *Hähnel* in der Skulptur geleistet

haben, davon gibt keine Stadt ein lauter redendes Zeugniss als Dresden. Ein trauriger Märzverlust, oder vielmehr eine Folge des Maikampfes 1849 ist es zu nennen, dass der ächt klassisch durchgebildete Architekt *Semper* sich genöthigt sah, die sächsische Hauptstadt zu verlassen.

In Dresden, wie in allen grösseren, durch Reichthum an älteren und neueren Kunstwerken ausgezeichneten Städten ist es zur Erreichung einer festen Ordnung der Kunstbetrachtungen weder thunlich, nur dem historischen Faden nachzugehen, weil, was räumlich vereinigt ist, oft zerrissen, mithin die eigentliche Besichtigung unmöglich werden würde, noch auch blosse örtliche Wanderungen nach Strassen oder Stadttheilen vorzunehmen, weil es nicht der Zweck dieses Handbuches ist, einem Führer gleich, mit möglichster Zeitersparniss die Kunstwerke unbekümmert um ihre Gattungen vor die Augen zu stellen. Beides ist vielmehr möglichst zu vereinigen und demnach das Angemessenste, zuerst die öffentlich aufgestellten plastischen Denkmale, sodann die öffentlichen Gebäude, sei es als solche oder wegen der in ihnen enthaltenen Kunstschätze, endlich die etwa in Privaträumen vorhandenen Kunstwerke zu besprechen.

Das älteste der in der Stadt selbst aufgestellten plastischen Denkmale ist das des Kurfürsten Moritz (an der Ecke der Augustus- und Moritzallee), wo der Künstler den Moment dargestellt hat, in welchem der bekannte Vorfechter des Protestantismus, ehe er zum Kampfe gegen Albrecht von Brandenburg auszog, gleichsam seinen Tod ahnend, seinem Bruder August mit dem Kurschwert die Nachfolge in der Regierung übergibt. Dieses Ende, das Moritz kurz darauf in der Schlacht bei Sievershausen fand, ist hier durch das Bild des Todes im Hintergrunde und darüber an den Seiten durch allegorische Gestalten der Vorsehung ausgedrückt. An den Seitenfeldern sieht man die Gemahlinnen der beiden Brüder. Nur eine gewisse Naivetät der Darstellung, aber keinen hohen Kunstwerth kann man diesem von August selbst errichteten Denkmal zuschreiben.

Diesem Moritzdenkmal steht geschichtlich und örtlich schon ziemlich fern die bronzene Reiterstatue Friedrich August's des Starken, vom J. 1736, die wir beim Ausgange der Elbbrücke auf dem Neustädter Markt sehen. Auf dem ziemlich rohen Postamente steht das sich bäumende Pferd, dessen mit Blei ausgegossener Schweif den Hauptträger des Werkes ausmacht. Es ist jedenfalls der gelungenere Theil des Ganzen. Am widerwärtigsten erscheint ausser der gezwungenen Haltung des Kurfürsten sein römisches Kostüm, das vermittelst eines gewaltigen Anachronismus mit der Allongeperrücke in Verbindung gebracht ist. Der Bildner soll ein gewisser ehemaliger

Kupferschmied, später Oberstlieutenant *Wiedemann* sein.

Von dieser Statue aus versetzen wir uns sofort in die Gegenwart und wandern zu dem dem Postgebäude gegenüberstehenden sogenannten Cholerabrunnen, einer gothischen Spitzsäule, die nach der Idee des Stifters, Freiherrn von Gutschmidt und der Zeichnung des Architekten *Semper* der Bildhauer *Selig* in Sandstein ausführte. Der Stifter, sagt man, habe dies Brunnendenkmal als Erinnerung an den Umstand setzen lassen, dass beim ersten Erscheinen der Cholera in Deutschland Dresden von der Seuche verschont blieb.

Unbedenklich die grossartigste unter den öffentlich ausgestellten Arbeiten *Rietschel's* ist das im Hofe des Zwingers stehende kolossale Bronzedenkmal des Königs Friedrich August des Gerechten, mit welchem der Künstler 1832 seine Dresdener Wirksamkeit auf die glänzendste Weise begann, obwol das Werk erst 1843 eingeweiht wurde. Aber leider steht das nach *Semper's* Entwurf ausgeführte Postament in einem ziemlich argen Missverhältniss zur Statue, da es bei seiner gewaltigen Höhe die sitzende Figur dem Auge entweder in eine zu grosse Verkürzung, oder in eine zu grosse Ferne rückt, so dass man schwerlich zum eigentlichen Genuss und Verständniss des Einzelnen gelangen kann. Nur soviel sieht man, dass Haltung und Stellung des Körpers edel und würdevoll, und dass der Sessel mit Reliefs geschmückt ist. An den 4 Ecken des Postamentes stehen die von *Fischer* in Berlin modellirten allegorischen Gestalten der 4 Haupttugenden, Weisheit, Gerechtigkeit, Milde und Frömmigkeit, die in ihrer ganzen Erscheinung Grazie mit statuarischer Würde vereinen.

Ein zweites, kleineres Werk *Rietschel's* ist die von der Friedrichstadt dem 1836 verstorbenen König Anton in der Weisseritzstrasse gesetzte Büste, die die wohlgetroffenen Züge des „Gütigen", den das Land nur als ergrauten König sah, vergegenwärtigt.

Endlich haben wir noch ausserhalb der Stadt der plastischen Werke auf dem Friedhofe und namentlich auf dem Neustädter zu gedenken, unter denen ausser dem hoch über die Grabhügel hervorragenden Denkmale, welches den im Maikampfe gefallenen Kriegern gesetzt wurde, der viel unscheinbarere Todtentanz rechts an der Mauer neben dem Eingange unsre Beachtung verdient. Es ist eine der in der Plastik und Malerei oft, und bekanntlich am charaktervollsten von Hans Holbein d. J. dargestellten Scenenreihen, in denen der Tod die verschiedenen Stände zum Grabe führt; hier besteht sie aus einer Sandsteingruppe von 27 Reliefgestalten, die der Herzog Georg 1534 ausführen liess. Die Arbeit ist mittelmässig; noch mittelmässiger sind die unpoetischen Reime.

In kirchlichen Gebäuden gibt's wol in keiner unter den grösseren Städten Deutschlands weniger Erfreuliches, als hier. Das imponirendste, auch durch seinen Thurm weithin kenntliche Gebäude ist die mit dem Schlosse verbundene

Katholische Hofkirche,

deren Anblick dem Besucher Dresdens auf seinen Wanderungen fast täglich die Formen des Rococo vorführt, wie sie sich so nachdrücklich in den geschwungenen Linien der Hauptfaçade aussprechen. Da ihre Erbauung, ein Werk des Italieners *Gaetano Chiaveri*, in die Zeit von 1737—51 fällt, so ist es nicht zu verwundern, dass man sich, zumal bei der Lage des Platzes, weder an die übliche Orientirung band, noch an irgend ein mittelalterliches Vorbild, sondern in allen tragenden und getragenen Baugliedern, in allen Linien, Flächen, Profilen und Ornamenten ein unverstandenes Nachbild aufstellte. Man betrachte nur den unschönen Giebelschmuck über dem Hauptportal, die Bekrönung der Nischen neben demselben und die darüber befindlichen ochsenäugigen Fensteröffnungen, und die sich dem Anblick fast ganz entziehenden theatralischen Statuen auf der Balustrade, die das Dachgesims des hohen Mittelschiffes bekrönt. Das am wenigsten Unschöne sind die oberen Geschosse des mit einer flaschenförmigen Spitze versehenen Thurmes. Im Innern der Kirche ist das wirklich Künstlerischste über dem Hochaltar das grosse Altargemälde der Himmelfahrt Mariä von *Raphael Mengs*, das als ein Hauptwerk des Malers zu betrachten ist, da es uns wenigstens sein getreues Studium der Raphaelschen Kunstepoche vorführt. Zwei andere kolossale Rundbilder grossartigen Charakters sind von Prof. *Vogel*, der segnende und der am Kreuz verscheidende Heiland. Dagegen stimmt die Form und das Schnitzwerk der Kanzel von dem bayrischen Bildhauer *Balthasar Permoser* durchaus zu dem im Bau der Kirche entwickelten Geschmack.

Ein zweiter, derselben Zeit, derselben verirrten Kunstrichtung angehörender Bau ist die

Frauenkirche

auf dem Neumarkt, die sich in ihren Umfassungsmauern wenigstens der geschwungenen Linien enthält, aber andere unschöne Formen des Rococostils zeigt, z. B. die gebrochenen Seiten des Giebeldreiecks, die Zuspitzung der sich über dem Dachgesims erhebenden vier Eckthürme und das zwiebelförmige Dach über der oberen Laterne, die freilich sammt der mächtigen Kuppel nicht im Plan des ursprünglichen Baumeisters *Bähr* gelegen haben, vielmehr erst von dessen Nachfolger aufgesetzt sein soll.

Hieran schliessen wir das neueste Gebäude geistlichen Zweckes, die unweit der Elbe gelegene Synagoge die, von *Semper* 1838—40 erbaut, uns in einem ganz eigenthümlich

orientalischen Rundbogenstil entgegentritt, der in schönem Einklang mit der Bestimmung des Baues steht.

Die Gebäude, deren reicher Inhalt die eigentlichen Schätze der Sammlungen ausmachen, beginnen wir der antiken Kunst wegen mit dem

JAPANISCHEN PALAIS

in der Neustadt, einem unter August I. 1715—1717 errichteten Privatpalast, der erst, als ihm von dem späteren Baumeister *Kuntsch* die den jetzigen Zwecken angemessene innere Einrichtung gegeben wurde, auch die Inschrift Museum usui publico patens erhielt. Der Bau selbst verräth namentlich in seinem inneren Atrium mit den Büsten römischer Imperatoren und in der Decoration der Säle ganz den Geschmack seiner Zeit.

Die Sammlung der Antiken, welche sich im Erdgeschoss befindet, galt vor der Gründung des Berliner Museums und der Münchener Glyptothek für die bedeutendste in Deutschland, ist aber von den beiden letzteren weit übertroffen und mehr in ihrem verhältnissmässig geringen Werthe erkannt worden, wozu namentlich die Einsicht in die vielen theils falschen, theils hässlichen Ergänzungen das Ihrige beigetragen hat. Wir haben uns daher mit um so grösserer Genauigkeit diejenigen Gegenstände klar zu machen, denen künstlerischer Werth oder kunsthistorische Bedeutsamkeit beizulegen ist.

Einen solchen kann ich meinestheils fast keinem der hier ebenfalls aufgestellten modernen, meistens bronzenen Nachbildungen berühmter antiker oder mittelalterlicher Originale zuerkennen; erst unter den wirklich antiken Werken haben wir zuvörderst den dreiseitigen Candelaberfuss (201) hervorzuheben, ein in absichtlicher Nachahmung des alterthümlichen Stils behandeltes, s. g. archaistisches Werk, dessen Reliefs auf der ersten Seite den von den Griechen vornehmlich auf Vasen so oft behandelten Gegenstand des Dreifussraubes, den Herkules am Apollo beging, auf der zweiten vermuthlich die Lustration des durch den Dreifussraub entweihten Tempels, und auf der dritten die von der Pythia und dem Priester vollzogene Weihung des durch den Raub entweihten Dreifusses darstellen. Dass die alterthümliche Steifheit und Zierlichkeit hier keine unwillkürliche, sondern absichtlich nachgeahmte ist, sieht man besonders an den Gesichtern einiger Personen namentlich der dritten Seite. Einem ähnlichen Stil gehört auch der berühmte Torso der Minerva (143) an, dessen von *Rauch* in Gyps gegebene Ergänzung in der Nähe (141) steht. Er stellt die Minerva als Vorkämpferin dar und ist besonders durch die Bekleidung interessant. Diese besteht nämlich in dem gewöhnlichen Chiton, der in kleinen, flachen Falten gerade herunterhängt, und in dem Peplus, der in regelmässig liegenden Querfalten

vorn nach der Mitte zusammengenommen ist, wo ein die Stickerei nachahmender Streifen von 12 kleinen Gruppen mit Gigantenkämpfen den Rand bildet. Eben diese in viel freierem Stil, als die Stellung und Gewandung der Figur, behandelten Gruppen beweisen den archaistischen Charakter des Werkes. Auch an anderen, vollständigen Pallasstatuen des schönen Stils ist diese Sammlung reicher als manche andere; vorzüglich schön sind die beiden Kolossalstatuen im Kostüm der attischen Jungfrauen mit Chiton und dessen Ueberschlag und der darüber gelegten Aegide. Der Kopf der ersteren (191), die wir bereits in Cassel (S. 99) erwähnten, ist zwar antik, gehört ihr aber offenbar nicht an; der der zweiten (194), mit der Sphinx auf dem Helm, ist in einem strengeren, alterthümlicheren Stile gearbeitet. Wiederum in anderer Weise erscheint die zierlich gearbeitete Pallas (195), die einen langen, bis auf die Füsse herabreichenden Chiton mit Aermeln trägt und die Aegide ziemlich nachlässig umgeworfen hat. Sie hatte, wie man sieht, ehedem aus Edelsteinen eingesetzte Augen. Hieran reihen wir die von Thorwaldsen ergänzte Amazone von der Insel Salamis (178). Eine der vielen schon im Alterthum vorhandenen Wiederholungen des Kopfes der Niobestatue in Florenz finden wir hier in Nr. 115, doch ist seine Oberfläche leider überarbeitet; und eine Wiederholung des dritten, ausgestreckt liegenden Sohnes (303) ist von mindestens ebenso guter Arbeit, als das in Florenz vorhandene Exemplar. Ein drittes Exemplar, besser als die beiden anderen, werden wir in der Münchener Glyptothek (Nr. 126) erblicken. Auch der auf dem Weinschlauch ruhende, dicke Silen (113) ist ein sehr gut gearbeitetes Werk, dem ich ihres verwandten Inhalts wegen 4 Statuen des jungen weinschenkenden Satyrn anschliessen will, unter denen Nr. 210 entschieden die am Besten erhaltene und am Besten ausgeführte ist. Zu den mit Recht bekanntesten Statuen der Sammlung gehören vor Allem die beiden Frauengestalten, die auf dem Gute des lothringischen Prinzen d'Elbeuf im Raume des ehemaligen Theaters zu Herculanum schon ums Jahr 1711 aufgefunden waren, mithin eine der ersten Entdeckungen der verschütteten Stadt ausmachten. Die ältere Gestalt (260), eine würdige Matrone, ist gleich der jüngeren (259) von vortrefflicher Arbeit und gut erhalten. Die letztere wurde sogar in einem zweiten hier ebenfalls vorhandenen Exemplare (262) gefunden, an der jedoch der Kopf fehlte. — Von Venusstatuen erblicken wir eine sehr gute Wiederholung der bekannten Mediceischen mit dem Delphin an der Seite (383). Bedeutender sowol durch die Arbeit, als durch die Darstellung sind ausserdem der treffliche Torso eines verwundeten

Kriegers (185), der sich salbende Athlet (384), die vielbesprochene Kolossalstatue der trauernden Ariadne (386) und die Gruppe des Satyrn im wollüstigen Kampfe mit dem Hermaphroditen (305), ein Werk von sehr gelungener Ausführung, dessen mehrfach vorkommende Wiederholungen (Berlin, Antiken-Galerie 150) auf ein berühmtes Original schliessen lassen. Vermuthlich steht auch die falsch ergänzte Gruppe (304) eines Satyrn mit einer Nymphe hiermit in Verbindung. — Unter den Werken der römischen Kaiserzeit finden sich manche werthvolle Portraits, z. B. der Kopf des Caligula in Porphyr (359), sowie der der älteren Faustina (379) und die Statue (380) ihres Gemahls, Antonins des Frommen. Nicht weniger beachtenswerth sind auch die Statuen des sogenannten Britannicus in reicher Toga (362), des Antinous als Bacchus (385), welcher jetzt nach dem Antinous Mondragone des Louvre (Nr. 126) ergänzt ist, und des Kaisers Hadrian als Ballspieler mit seinen drei Mitspielern (349—352), an denen zwar manche schlechte Ergänzungen vorkommen.

Da die Betrachtung der sich ebenfalls im Erdgeschoss des Japanischen Palais befindenden Sammlung von Porzellan- und Glasgefässen, als Producte des Kunsthandwerks, ebenso wenig in das Bereich dieses Handbuches fällt, wie das fast nur ein historisches Interesse bietende Münzkabinet, so gehen wir auf der mit *Rietschel's* Gypsmodellen der in der Universitätsaula zu Leipzig befindlichen 12 Reliefs geschmückten breiten Treppe zur Bibliothek hinauf, wo uns nur das Wenige beschäftigen kann, was als Kunstwerk von allgemeinerem Interesse ist. Dies Wenige beschränkt sich auf den Elfenbeindeckel eines Evangelienbuches, wahrscheinlich aus dem 11. Jahrh., der die Kreuzigung Christi, wenn auch in roher und ungeschickter Weise, aber in derselben Composition und Gedankenverbindung darstellt, wie wir es auf einigen aus Bamberg stammenden ähnlichen Arbeiten in der Hofbibliothek zu München sehen werden; auf eine Evangelienhandschrift aus dem 12. Jahrh. mit sehr interessanten Miniaturen, und auf die Apocalypse de St. Jean aus dem 15. Jahrh., welche an ihrer Spitze in den Worten: Nul ne s'y frote (frotte) die Devise Anton's, des natürlichen Sohnes von Philipp dem Guten, trägt und mit Bildern auf Gold- und Teppichgrund reich, wenn auch mitunter in ungeschickter Weise, bemalt ist. Anderen Werken, die man gewöhnlich als schätzenswerthe Raritäten nennt, z. B. das Werk des Königs René von Anjou über die Turniere und die angeblich von *L. Cranach* herrührenden Bildnisse berühmter Männer des 15. und 16. Jahrh. möchte wol nur ein geringerer Kunstwerth beizulegen sein.

Wir nähern uns nunmehr dem durch seinen Kunstinhalt wichtigsten und neuesten der öffentlichen Gebäude, dessen langerwartete innere Vollendung 1855 so weit gediehen war, dass die Gemäldegalerie aus dem ehemaligen Stallgebäude hinübergeschafft und am 1. Nov. dem Besuch des Publikums geöffnet werden konnte. Das Gebäude des

NEUEN MUSEUMS,

welches 1847 von *Semper* begonnen und nach seinem Weggange von Dresden durch den Baumeister *Nicolai* im Sinne seines Vorgängers vollendet wurde, war in seinem Stil durch den des angrenzenden, im üppigsten Rococostil erbauten Zwingers bedingt; es lässt daher die im Zwinger angeschlagene Tonweise fortklingen, aber in einer durch grössere Festigkeit, Massenhaftigkeit und Einfachheit veredelten Weise.

Stellen wir uns vor die dem Zwinger zugekehrte Südseite, die sich als die reicher geschmückte und mit einer Inschrift (an der Attika) versehene als die Hauptseite erweist. Die ganze 450 F. lange Fronte besteht aus zwei Geschossen, deren unteres eine s. g. Rustika ist, ein mächtiger Quaderbau von grossen, nur mit dem Spitzhammer bearbeiteten Sandsteinblöcken, der den Charakter des Festen, Monumentalen gewährt. Auf dieses an jeder Seite des Portalbaues durch 10 rundbogig geschlossene Fenster belebte Geschoss setzt sich, durch mannigfache Ornamente verbunden, das Obergeschoss mit ähnlichen Fenstern auf, deren Rundbogen auf zierlichen ionischen Säulen ruhen. Zwischen den einzelnen Fenstern erheben sich korinthische Pilaster, die ein reich gegliedertes Gesims stützen. Ueber demselben tritt die Mauerfläche etwas zurück, bis sie durch ein vorspringendes bekrönendes Gesims und eine durchbrochene Balustrade ihren oberen Abschluss erhält. In der Längenrichtung macht sich in der Mitte der prächtige Portalbau geltend, der nach Art der römischen Triumphbogen im Erdgeschoss drei Eingangsthore enthält, deren mittleres das höhere und weitere ist. Alle drei sind von vier auf Postamenten stehenden korinthischen Säulen eingefasst, über denen, durch ein kräftiges, verkröpfendes Gesims davon getrennt, im Obergeschoss, das nur ein Mittelfenster hat, ähnliche Säulen stehen. Darüber die Attika und die bekrönende flache Kuppel. Ausser diesem Portalbau treten noch die beiden Endseiten aus der Flucht der Fronte leise heraus.

Die architektonische Wirkung dieser Hauptseite ist auch deshalb eine so völlig befriedigende, weil sich die Formen zugleich der natürlichen Farbe des Materials anschmiegen und beide in schönstem Einklange stehen, was bei manchen neuen Prachtbauten anderer Städte nicht der Fall ist, wo der Backsteinbau geglaubt hat, seine Natur durch die grosse

„Quaderlüge“ verdecken zu müssen.

Nach einem flüchtigen Blick auf die ähnliche, aber viel einfachere, den umliegenden Baulichkeiten gemäss massenhafter gegliederte Nordseite betrachten wir das, wodurch der Bau und namentlich die Hauptseite desselben, erst ihre volle Bedeutung erhält: den plastischen Schmuck von *Rietschel* und *Hähnel*, der aber leider durch seine zum Theil zu grosse Höhe nicht leicht kenntlich ist und der vollen Wirkung entbehrt. Sein Inhalt, die Entwickelungsgeschichte der Menschheit mit besonderer Beziehung auf das künstlerische Leben, vertheilt sich so, dass der ernsteren Nordseite das Alterthum, der reicheren Südseite die christlich-romantische Zeit zugefallen ist. Die letztere, deren Bildercyklus der Entwurf *Hähnel's* ist, hat in den Nischen der Mitte des Obergeschosses die beiden Mittelpunkte des Ganzen, Raphael und Michel Angelo, als Träger zweier Hauptrichtungen der Kunst, nämlich der lieblichen Schönheit und der mächtigen Erhabenheit. Demnach enthält die ganze Raphaelische Seite (links vom Mittelthor) an den Säulenpostamenten den h. Georg und die Judith, die beide durch die Macht der Schönheit ihre Feinde besiegten, weiter oben die Sibylle als Offenbarerin der Liebe, eine Victoria mit der Palme des Friedens, spielende Genien, die drei Grazien, den Pegasus, den Erzengel Raphael, und an der Attika Jakob's Traum von der Himmelsleiter. Neben letzterem die Statuen Giotto's, Hans Holbein's und an der schmalen Westseite der Attika die Dante's. Jenem Grundgedanken gemäss enthalten auch die Reliefs in den Bogenzwickeln der Rundbogenfenster an der ganzen linken Seite der Façade die hervorragendsten Personen des neuen Bundes und der christlichen Kirche. Rechts dagegen, an der Seite Michel Angelo's, stehen am Portalbau unten an den Postamenten der nordische Siegfried und der gewaltige Simson, wiederum die Sibylle als Offenbarerin des Gesetzes und des Kampfes, die Victoria mit dem krönenden Lorbeer, die Genien in der ernsteren Thätigkeit der Kunst, sodann (entsprechend jenen drei Grazien) die drei Schwesterkünste, in denen ja Michel Angelo Meister war; ferner die Sphinx, der Erzengel Michael, und an der Attika Jakob's Ringen mit Gott. Neben letzterem Relief die Statuen A. Dürer's, Peter Cornelius, und an der Ostseite der Attika die Goethe's. Ebenso in den Bogenzwickeln dieser rechten Seite der Façade Reliefs von gewaltigen alttestamentlichen Begebenheiten.

In der Ausführung dieser Bildwerke sind die Statuen Giotto's, Holbein's und Goethe's, sowie die Reliefs der christlichen Darstellungen von *Rietschel*, die Statuen

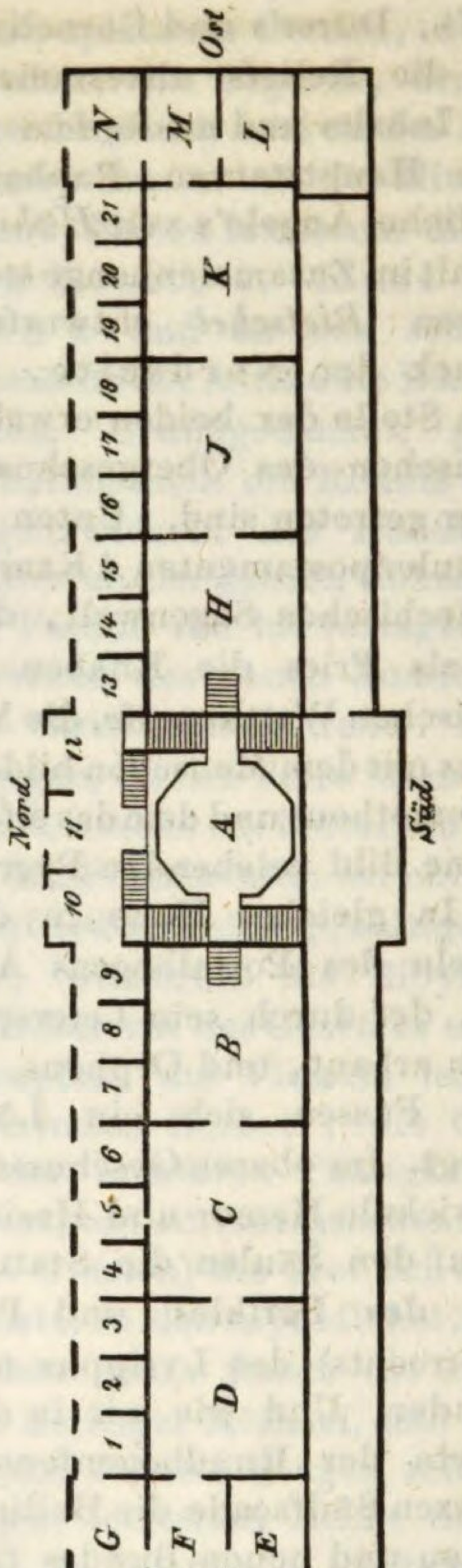
Dante's, Dürer's und Cornelius', sowie die Reliefs alttestamentlichen Inhalts und ausserdem die beiden Hauptstatuen Raphael's und Michel Angelo's von *Hähnel*.

Damit im Zusammenhange steht der von *Rietschel* entworfene Schmuck der Nordseite, wo an die Stelle der beiden erwähnten Nischen des Obergeschosses Fenster getreten sind. Unten an den Säulenpostamenten 4 Kämpfe der griechischen Sagenwelt, darüber als Fries die Knaben im olympischen Wettkampfe, die Medaillons mit dem Menschen bildenden Prometheus und dem das elfenbeinerne Bild belebenden Pygmalion. In gleicher Höhe in den Zwickeln des Portalbogens Amphion, der durch sein Leierspiel Theben erbaut, und Orpheus, zu dessen Füssen sich ein Löwe schmiegt. Im oberen Geschosse in den Zwickeln Homer und Hesiod, und auf den Säulen die Statuen (links) des Perikles und Phidias, (rechts) des Lysippus und Alexander. Und wie wir in den Zwickeln der Rundbogenfenster der ganzen Südfaçade die Heiligen des alten und neuen Bundes fanden, so hier die heiligen Gestalten des Griechenthums, rechts die Götter, links die Heroen. Ueber diesen Fenstern wird die Mauer, die hier keinen Balustradenvorsprung, sondern eine geschlossene Masse bildet, durch die 10 Medaillons der Musen mit Apollo belebt. In der Ausführung vertheilen sich diese Bildwerke so, dass Perikles, Phidias und die Reliefs der Heroenwelt von *Rietschel*, Lysippus, Alexander und die Reliefs der Götterwelt von *Hähnel* herrühren, während die Medaillons mit den Musen Beiden gemeinsam sind.

Zu der Verbindung dieser beiden Langseiten des Baues dienen die östliche und die westliche Schmalseite, jene mit der Gestalt des Faust und der Helena, welche nach Goethe die Verschmelzung der beiden getrennten Welten und Zeitalter allegorisiren; darüber als Medaillons Italia und Germania; diese mit dem Mythus von Amor und Psyche, wobei in Medaillons über Amor die Pallas als Schutzgöttin Griechenlands, über Psyche die christliche Roma thront.

Ueber den in diesem ganzen Cyklus entwickelten sinnreichen Parallelismus, wie er aus jedem einzelnen Bilde nach verschiedenen Seiten hervorgeht, wollen wir nichts weiter zum Lobe hinzufügen; nur dagegen liesse sich ein Bedenken erheben, dass Cornelius hier allein die Neuzeit der Malerei repräsentirt, was doch in der Wirklichkeit nicht der Fall ist. Was aber die Ausführung der Statuen sowol, als die der oft in so kleinem Raume componirten Reliefs anlangt, so verdienen sie unsre vollste, unbeschränkteste Anerkennung; am Meisten wol die tiefdurchdachte Gestalt Dürer's und die überaus treffend charakterisirten, am günstigsten aufgestellten Raphael und Michel Angelo.

Das untere Stockwerk, welches sich durch das grosse Eingangsthor in zwei Hälften theilt, enthält in der westlichen das Treppenhaus, das Kupferstichkabinet, die Sammlung der Canaletto's und der Pastellmalereien, in der östlichen die (ehemals) berühmten Mengsschen Gypsabgüsse. Das obere Geschoss, in welches jenes Treppenhaus führt, ist nur für die Gemäldegalerie bestimmt, deren Mittelpunkt die um einige Stufen erhöht liegende Rotunde des Kuppelbaues einnimmt. Wie die einzelnen Säle sich an diese Rotunde, und wie die Kabinete sich an die Säle (ähnlich denen der Münchener Pinakothek) anschliessen, zeigt nebenstehender Grandriss, aus dessen Erklärung wir zugleich die Grundzüge der Anordnung der Bilder ersehen.



Grundriss des oberen Geschosses des Museums in Dresden.

Aus dem unter der Kuppel liegenden Achteck *A*, welches die raphaelschen und die niederländischen Teppiche enthält, erblicken wir westlich die grossen Italiener und zwar in *B* die Eklektiker und Naturalisten des 17. Jahrh., d. h. die Schulen der Carracci und Caravaggio's; in *C* die Venetianer, besonders Giorgione, Tizian und Paul Veronese; in *D* Correggio und die Ferraresen; in *E* die Copie der belle jardinière Raphael's; in *F* die Schule und Nachwirkung Raphael's, und in *G* die Sixtinische Madonna. Dann folgt die Ostseite: in *H* die Spanier, in *J* Rubens und einige Spanier, in *K* die übrigen niederländischen Historienmaler, in *L*, *M*, *N* die Altniederländer und Altdeutschen, so dass *N* als Pendant von *G* die Holbeinsche Madonna enthält.

Die kleineren nach Norden liegenden 21 Kabinete enthalten, vom westlichen Ende beginnend, die Ergänzungen zu den angrenzenden Sälen.

Zu diesem Hauptgeschosse kommt endlich noch das darüber liegende niedrigere, welches in 16 durch Oberlicht erhellten, ziemlich grossen Kabineten meistens Bilder von untergeordneter Bedeutung enthält.

Es ist eine Eigenthümlichkeit der Dresdener Gemäldegalerie im Vergleich mit denen der übrigen Museen Deutschlands, ja sogar Europa's, dass sie in ihrer gegenwärtigen Zusammensetzung als öffentliche Sammlung, obwol kaum etwa ein Jahrhundert alt, doch älter ist als fast alle anderen, mit Ausnahme der Galerie des Louvre; denn alle anderen datiren wenigstens in ihrer jetzigen Form als öffentliche Museen erst aus unserem Jahrhundert; dass sie ferner, wie wir sehen werden, für die Anfänge der Geschichte der Hauptschulen in der Malerei weniger vollständig ist, als z. B. Berlin und München, dagegen von vielen Künstlern ersten Ranges auch Werke von erster Bedeutung aufzuweisen hat; dass sie endlich ihre unwürdige, unsaubere Behausung, die für manche Schätze ein förmliches Versteck bildete, mit einer in jeder Hinsicht würdigen vertauscht hat und hier in die ihr bisher fehlende kunsthistorische Ordnung gebracht worden ist. In der That scheint die Galerie dem, welcher sie im alten Stallgebäude sah oder zu sehen glaubte, eine völlig neue zu sein; in solcher Bedeutung tritt hier eine Menge von Bildern hervor, die früher einen viel geringeren oder gar keinen Effect machten, weil sie zu dunkel oder zu hoch hingen. Wir wollen daher auch die Ordnung, in welcher wir die hervorragenden Erscheinungen erwähnen oder besprechen werden, im Wesentlichen so beibehalten, wie sie den Bildern hier gegeben ist.

Beginnen wir also unsere Wanderung im Kuppelsaal (*A*), dem nach dem Vorgange des Berliner Museums, aber in viel angemessenerer Weise, die alten Tapeten verliehen sind, welche sich früher eine Zeitlang im Local des Kunstvereines befanden. Sie bilden zwei Reihen: oben die auch in Berlin vorhandenen sechs Raphaelschen (welche wir dort näher betrachten wollen), unten die sechs niederländischen, welche der Papst Leo X. dem Kurfürsten von Sachsen schenkte. Sie stellen Scenen dar, von denen einige sich in bekannten Raphaelschen Bildern wiederholt finden, nämlich die Kreuzigung, die Kreuztragung, die Anbetung der Hirten, die Himmelfahrt, zweimal (das eine Mal von viel ungeschickterer Hand), und das Abendmahl, gehören aber ihrem Stile nach sicher der niederländischen Kunst der Frühzeit des 16. Jahrh. an, und zwar so, dass man den Carton zur Kreuzigung, gewiss der besten der sechs Arbeiten, dem *Quintin Messys* zuschreiben kann. Dagegen erinnert die Kreuztragung so sehr an das Hauptbild des jüngeren Rogier, die Kreuzabnahme, von der sich

ein Exemplar in Berlin (534) befindet, dass man sie sicher auf ihn zurückführen kann. Die schwächste Arbeit ist ausser der erwähnten Himmelfahrt das Abendmahl.

Da sich in den Anfängen der italienischen Schulen des 15. Jahrh. eine gewisse Armuth hier nicht verkennen lässt, so beschränken wir uns auf zwei Vorgänger Raphael's, von denen der eine, aus Bologna gebürtig, der umbrischen, der andere der florentinischen Schule des Fra Bartolomeo angehört. Jener ist der Zeit- und Geistesgenosse Perugino's, *Francesco Francia*, unter dessen nicht sehr häufigen Staffeleibildern unsre Anbetung der Könige (412) eins der vorzüglichsten ist, und sich besonders durch Reinheit und Schärfe der Zeichnung, wie durch Wärme und Klarheit des Colorits auszeichnet. Während Joseph und Maria unter der Halle eines Hauses stehen, nahen die drei Weisen mit grossem Gefolge, das sich weithin in den Hintergrund verliert, und bringen ihre Gaben dar. Hinter ihnen zunächst zwei vornehme Ritter und eine fromm anbetende Jünglingsgestalt, dem dann der ganze orientalische Zug von Berittenen folgt. Die Scene ist eine reiche, wohlgeordnete Landschaft. Nicht minder vorzüglich, obwol durch Eleganz der Zeichnung weniger fesselnd, ist die Taufe Christi (410) mit der Jahreszahl 1508. Ihm schliessen wir also den zeitlich als Genossen, künstlerisch aber ebenfalls als Raphael's Vorgänger zu betrachtenden *Andrea del Sarto* an, dessen Bilder uns weniger in hoher Idealität, als in reiner, heiterer Menschlichkeit entgegentreten. Die zwei ihm mit Sicherheit zugeschriebenen Werke sind die Verlobung der h. Katharina (27), die in Gegenwart der h. Margaretha vom Christkinde den Ring empfängt; und das Opfer Abraham's (28), ein sehr grosses Bild, das 1529, also ein Jahr vor des Meisters Tode, in der ihm damals eigenen Weichheit der Modellirung gemalt wurde, und uns sowol durch diese Zeitangabe interessant ist, als auch durch seine fast genau damit übereinstimmende Wiederholung in Madrid, die wahrscheinlich später, als das Dresdener Exemplar, entstanden ist.

Kein Mensch fragt mehr danach, was Dresden von den Werken des herrlichen *Meisters von Urbino* besitzt, denn Jedermann weiss, dass die eine Sixtinische Madonna (49) genug ist; dass sie eine ganze Galerie von religiösen Bildern anderer Meister aufwiegt und eine unendliche Fülle von Lieblichkeit wie von Göttlichkeit in sich schliesst. In keinem einzigen Bilde Raphael's erscheint die Mutter des Erlösers in solcher himmlischen Glorie, in keinem einzigen Bilde der Welt als ein so edel menschliches und göttliches Wesen, als in diesem nur etwa zwei Jahre vor des Meisters frühem Tode gemalten Werke. Es gibt daher auch schwerlich irgend Jemand, der nicht von diesem

hohen Bewusstsein der Göttlichkeit, das sich in ihren Zügen ausspricht, aber auch von der Demuth und dem jungfräulichen Staunen über das Wunder, die Mutter des Erlösers zu sein, tief ergriffen wird. Der Knabe erscheint hier nicht, wie auf unzähligen anderen Bildern, als blosser göttlicher Sohn der Mutter; er erscheint vielmehr als der künftige König des Himmelreiches, der sich seines göttlichen Berufes klar bewusst ist. Vor solcher Hoheit und Heiligkeit wagt die h. Barbara ihr Auge nicht zu erheben, nur der alte Papst Sixtus richtet gleich den unten auflehnenden Engelknaben den Blick zur Mutter Gottes empor. Was den Werth des Bildes noch insbesondere erhöht, ist, dass es ganz und gar von Raphael's eigner Hand ist, und dass niemals eine Art von Entwurf oder Studie zu dem Bilde zum Vorschein gekommen ist. Nur das lässt sich bemerken, dass die beiden Engelknaben am Fusse des Bildes ein späterer, die Scene auf die herrlichste Weise abrundender Zusatz des Künstlers sind. Kaum einer Erwähnung bedarf die noch neuerdings von Quandt gründlich widerlegte, entwürdigende Vermuthung des Hrn. von Rumohr, dass die Sixtinische Madonna ursprünglich ein Prozessionsbild gewesen sei.

Ausser der Sixtinischen Madonna nur noch Copien, aber treffliche, der h. Cäcilia (51) in Bologna, und der Madonna della Sedia in Florenz (52).

Von Raphael werden wir unmittelbar zu seinem grössten Schüler und Mitarbeiter *Giulio Romano* geführt, dessen Madonna mit dem Becken (64) uns die h. Familie in irdischer, fast alltäglicher Häuslichkeit zeigt. Die Mutter hat im Beisein Joseph's den Jesusknaben in eine Wanne gestellt, um ihn zu waschen. Der Knabe Johannes steht daneben und giesst das Wasser aus der Kanne ein. Heitere Lust spricht sich in diesem schön gemalten Bilde aus. Ein anderer bedeutender Schüler Raphael's und zugleich Francia's ist *Bagnacavallo*, den wir um so eher zu erwähnen haben, da seine Bilder namentlich in Deutschland zu den Seltenheiten gehören. Seine grosse Madonna mit dem Kinde (67) von Wolken getragen, unter ihr die hh. Geminianus, Petrus, Paulus und Antonius von Padua ist ein Bild von glänzendem Colorit, voll Energie und kräftigem Ausdruck, dem aber das Seelenelement Raphael's mangelt. Hieher gehören auch die Raphaelisten aus Ferrara, *Garofalo* und *Dosso Dossi*. Unter den vielen Bildern Jenes, der mehr in der Technik des Colorits, als in Erfindung und Ausdruck glänzt, mache ich nur auf seine Madonna, die vor dem schlafenden Christuskinde kniet (125), und auf seine nach Raphael's Zeichnung ausgeführte Hochzeit des Bacchus und der Ariadne (127) aufmerksam. Auch *Dosso Dossi* ist durch mehrere Bilder vertreten, unter denen die zwei bemerkenswerthesten zwei ganz verschiedene

Richtungen seiner Thätigkeit offenbaren. Während nämlich die sogenannte Disputa der Kirchenväter Gregorius, Augustinus und Hieronymus (116) aus der früheren Zeit des Künstlers herzurühren scheint, zeigt er sich in jenem Bilde des Traumes (117) von seiner ihm eigenen phantastischen Seite.

Wir nahen nunmehr dem hochbegeisterten, schwungvollen Maler des Helldunkels, der den florentinischen Meistern Leonardo und Michel Angelo, wie dem römischen Raphael als eine wunderbare Macht gegenübersteht, ich meine den Antonio Allegri, gen. *Correggio*, der in keiner Galerie Deutschlands, ja kaum irgendwo, mit Ausnahme seiner Wirkungsstätte Parma, wenn auch nicht allseitig, doch reicher und glänzender vertreten ist als hier, wo wir ihn bereits im Anfange seiner Thätigkeit kennen lernen. Diesen Anfang bildet sein Jugendwerk, die Madonna mit dem h. Franciscus; hinter diesem Antonius von Padua, rechts Johannes der Täufer und die h. Katharina (132). Wer möchte in diesem Werke den Meister der Io und der Leda wiedererkennen? Und doch zeigt sich neben den offenbaren Reminiscenzen an Leonardo's Formen, die ihm seine Hauptrichtung gaben, schon eine Spur der Weichheit und des Schmelzes der Töne, der seinen späteren Werken, auch denen einer ganz anderen Sphäre, eigen ist. Diesem Bilde folgt aus der Blüthezeit des Künstlers eine Reihe von Altarwerken, die uns den klarsten Begriff seiner künstlerischen Thätigkeit in religiösen Darstellungen verschaffen. Es ist zunächst die Madonna mit dem h. Sebastian (133), wo die Jungfrau mit dem Kinde in einer Glorie auf Wolken schwebend und umgeben von Engeln dargestellt ist. Unter ihr stehen Sebastian, Geminianus und Rochus, und zwischen den beiden erstgenannten Heiligen ein Kind mit einem Kirchenmodell in der Hand. Sodann die durch den Lichteffect berühmte heilige Nacht (135), auf der Kind und Mutter von dem Lichtglanz, der von jenem ausgeht und die Hirten vom Felde herbeilockt, überströmt sind. Ausser den Hirten sehen wir noch ein von dem Lichte fast geblendetes Mädchen, welches Tauben als Gaben der Liebe herbeibringt, einen jungen Hirten, der neben der Krippe kniet und sich zu seinem alten Vater umwendet, welcher sich gegen den Lichtschein durch seinen zottigen Mantel schützen will, also dem alten Judenthum angehört, welches das Licht weniger freudig begrüsst, als die in der Höhe schwebenden Engelgestalten. Im Hintergrunde, wo uns der Durchblick in eine Landschaft gestattet ist, über der der Morgen graut, ist Joseph mit seinem Esel beschäftigt. Die Formen der einzelnen Gestalten sind nur leise angedeutet, wie es der Gegensatz des hellen Lichtes und des tiefen Schattens erforderte. — Weniger bedeutend als jene Ma-

donnen, in einigen Theilen auch unvollendet und dabei von einem Anstriche höfischen Ceremoniells berührt, ist der heil. Georg (136), der in einer offenen Architektur die Madonna auf dem Throne mit dem Kinde auf den Armen enthält. Der Hauptvorzug dieses vermuthlich in die spätere Lebenszeit des Künstlers fallenden Bildes möchte vor Allem in dem gnadenreichen Ausdruck der Maria und in der heiteren Frömmigkeit des Petrus bestehen. Ganz anderer Art ist das kleine Bild der in zauberischer Dämmerung und stiller Einsamkeit hingestreckten heil. Magdalena (134), die eher ein Stück romantischer Poesie als religiöser Andacht darstellt. Endlich zeigt sich uns Correggio hier auch als Portraitmaler in dem trefflichen Bilde (137), das, wie man sagt, seinen Arzt darstellen soll.

Da die ganze Reihe der Venetianer in einer fortlaufenden Kette uns in den östlichen Sälen des Museums entgegentritt, so haben wir von Correggio den zeitlichen Sprung ins 17. Jahrhundert zu machen, wo sich die italienischen Maler bekanntlich entweder dem Eklekticismus ergeben, mithin keine eigentlich neue Richtung einschlagen und keine abgeschlossene Schule bilden, oder im Widerspruch mit dem Eklekticismus die blosse Nachbildung der unmittelbaren, gewöhnlich leidenschaftlichen Menschennatur erstreben, sich also als Naturalisten erweisen. Von dem Begründer jener eklektischen Richtung, dem *Lodovico Carracci* aus Bologna, besitzt unsere Galerie nur untergeordnete Bilder; ungleich besser ist der eine seiner Neffen *Annibale Carracci*, der bedeutendste der Familie, vertreten. Denn ausser einem allegorischen Bilde, der Genius des Ruhmes (424), erblicken wir die thronende Maria (425), ihre Himmelfahrt (429) und eines seiner Hauptbilder, den Almosen spendenden h. Rochus (426). Es lassen sich in seinen Bildern gründliche Studien Raphael's und Michelangelo's und noch mehr der antiken Kunst nicht verkennen, die einen eigenthümlichen, mächtigen Eindruck machen, aber dieser Eindruck ist der eines äusserlichen Prunkes und eines gewissen Pathos, dem es an seelenvollem Innern, und daher in Darstellungen der genannten Art auch an kirchlichem Element gänzlich fehlt. Bewundern muss man aber seine vollkommene Technik der Modellirung und des Colorits. Statt seines grossen Schülers Domenichino, von dem man in Deutschland überhaupt nur untergeordnete oder zweifelhafte Werke besitzt, haben wir nur den Künstler der Zierlichkeit, *Francesco Albani*, in einigen mythologischen Bildern der reizendsten Färbung und dessen viel unbedeutenderen Schüler *Cignani* zu erblicken, dem das anmuthig verführerische Bild von Joseph und Potiphar's Weib (503) angehört. In diesem Eklekticismus strebt der mit vorzüglichem

Schönheitssinn begabte *Guido Reni* nach einem selbstgeschaffenen Ideal, dem es aber bei aller Schönheit und Erhabenheit zu sehr an Seele und geistigem Leben fehlt. Seine besten Bilder aus dem Bereiche der griechischen Mythen sind hier der Knabe Bacchus, der, an eine Tonne gelehnt, mit begierigen Zügen den Wein aus der Flasche trinkt (446) und eine Venus, die dem Amor einen Pfeil reicht (450). Von einer weit effektreicheren und wirklich machtvollen Seite aber zeigt er sich in den neutestamentlichen Bildern des Schmerzes, z. B. in mehreren, unter einander sehr verschiedenen Ecce homo (449. 453). Ein ziemlich bedeutender Nebenbuhler Guido Reni's war *Guercino*, der weniger dem Ideale der Schönheit nachstrebt, als der lebendigen Wirklichkeit, und sich besonders in seinen älteren Bildern durch ein treffliches Helldunkel auszeichnete. Unter den vielen von ihm vorhandenen Bildern sind: Loth zwischen seinen beiden Töchtern (490) und die Königin Semiramis (492) wol die hervorragendsten.

Ganz ausserhalb der Schule der Carracci steht der Florentiner *Carlo Dolce*, der Maler der Anmuth und Milde, aber auch der Sentimentalität. Und gerade von letzterer Eigenschaft ist die süsse, Clavierspielende Cäcilia (44) mit den niedergeschlagenen Augen ebenso wenig frei, wie die mitleidsvoll sich abwendende Tochter der Herodias mit dem Haupte des Täufers (43). Weniger damit behaftet ist dagegen der Heiland als Stifter des Abendmahls (45).

An der Spitze der den Eklektikern feindlichen Naturalisten steht bekanntlich der im Leben wie in der Kunst so leidenschaftliche und wilde *Michelangelo da Caravaggio*, der die Nachtseite des italienischen Volkslebens, die Falschheit und den Verrath, mit hellem Lichtblitze auf dunkelen Gestalten uns vorzuführen liebt. Sein Hauptbild in Dresden sind unbedenklich die von ihm in verschiedenen Situationen öfter gemalten falschen Spieler (158), wo zwei Gauner einen unerfahrenen Junker im Kartenspiel betrügen, ein Bild, worin namentlich die Partei der Betrügenden trefflich charakterisirt ist. Auch wenn Caravaggio heilige Gegenstände auf die Leinwand bringt, ist nicht das Heilige, sondern das Unheilige bei ihm die Hauptsache, wie z. B. in der Verleugnung Petri (157). Wie er den Naturalismus im nördlichen Italien begründet, so in Neapel der etwas spätere Hauptvertreter dieser Richtung, der Spanier Ribera, genannt *Spagnoletto*, der uns hier (wie in dem vorzüglichen Bilde in Berlin, Nr. 416) in der Marter des h. Bartholomäus (591) recht krass entgegentritt. Ein ihn von edlerer Seite charakterisirendes Bild ist Jakob, der Laban's Schafe hütet (588), und ein an hoher Begeisterung dem Murillo gleichkommendes: die büssende Magdalena (586), die der Katalog die heil. Maria von Aegyp-

ten nennt. Aus seiner Schule ging auch der vielseitige Künstler, Dichter und Musiker *Salvator Rosa* hervor, den wir an anderen Orten Deutschlands, wie Berlin, Wien und Augsburg, besser kennen lernen können.

Bevor wir zu den einen Theil der östlichen Säle einnehmenden Venetianern schreiten, werfen wir, da die Hauptvertreter der französischen Historienmalerei Nicolas Poussin, le Sueur und Lebrun hier kaum zu nennen sind, einen flüchtigen Blick auf die spanische Schule des 17. Jahrh. und zwar nur auf die von Sevilla, deren Hauptrepräsentant *Murillo* durch 2 Bilder vertreten ist, von denen das eine die Madonna mit dem Kinde (607) gleich den meisten in Deutschland von diesem Meister vorhandenen seiner noch realistischen Auffassungsweise angehört; das andere, der h. Rodriguez, der von einem Engel die Märtyrerkrone empfängt (606) ist eine nicht unbedeutende Erwerbung aus der Sammlung Louis Philipp's, die vorzugsweise Spanier hierher geliefert hat, z. B. *Zurbaran's* h. Franciscus von Assisi (600), wo besonders das weisse Gewand wunderbar schön gemalt ist. — Trefflich gemalt ist von *Velasquez* das Portrait des bärtigen Mannes (597), und von eindringender Charakteristik das des hageren Mannes (596).

Wie Venedig geographisch und politisch eine Welt für sich bildet, so nimmt es auch in der Malerei eine vom übrigen Italien abgesonderte, unabhängige Stellung ein. Die Geschichte seiner Malerei beginnt, abgesehen von einer alten noch unter byzantinischen Einflüssen stehenden Schule, mit dem ersten venetianischen Oelmaler *Giovanni Bellini*, den, obwol er schon ein Greis war, Albr. Dürer noch 1506 als den besten im Gemälde preist. Ein sicheres Bild von ihm ist zwar das des Dogen Leonardo Loredano (190), aber ein solches, aus dem wir des Meisters reiche Fülle von seelenvoller Anmuth und Tiefe des Colorits durchaus nicht erkennen. Viel eher wären wir geneigt, ihm eine Christusgestalt (195) zuzuschreiben, die uns ohne allen Nimbus, ohne alle Glorie, als reines Ideal der gottähnlichen Menschlichkeit entgegentritt, wenn es nicht bewiesen wäre, dass eben dieser Christus nicht ihm, sondern einem seiner vielen Schüler, dem *Cima da Conegliano*, zuzuschreiben ist. Der erste dieser Schüler, welcher die Befangenheit des Bellini ablegt, *Giorgione*, zeigt sich uns hier in einem seiner ziemlich seltenen historischen Bilder, Jakob und Rahel (197), von einer lieblichen, idyllischen Seite. Reicher ist *Palma vecchio* vertreten, der besonders in seiner späteren Zeit uns oft an die Tiziansche reizende Weichheit und Süssigkeit erinnert. Hierher gehört das Portrait seiner drei Töchter (223), seine Madonna mit dem Kinde, nebst Johannes dem Täufer und

der h. Katharina (225) und noch mehr seine in üppiger Schönheit ausgestreckte Venus (224). Beide aber werden von dem grössten und vielseitigsten Meister der venetianischen Schule, dem Nestor und Könige aller Maler, *Tizian*, auch quantitativ hier übertroffen. Wir betrachten ihn natürlich zuerst in seinem berühmten Zinsgroschen, dem Cristo della moneta (202), weil es für das vollendetste und charakteristische unter den Leistungen seiner früheren Periode zu halten ist. In der That vereinigt der Kopf Christi die Eigenthümlichkeiten Tizian's auf wunderbare Weise; denn zu der zartesten, feinsten technischen Behandlung und dem lieblichsten Schmelz der Farbentöne gesellt sich in dem etwas portraitartig gehaltenen Christus der Ausdruck der abweisenden Milde und im Pharisäer der Blick der schlauen Bosheit. Beide Köpfe könnten zu einem tieferen physiognomischen Studium veranlassen. — Aus der späteren Periode seiner künstlerischen Entwickelung besitzt das Museum zunächst ein treffliches, zart und heilig empfundenes Werk, welches uns eine junge Frau in Mutterhoffnung, begleitet von ihren Schutzheiligen Hieronymus und Paulus, vor der von Jesus und Johannes umgebenen, heiligsten aller Mütter vorführt (203). Was sie erbittet, ist klar; aber wie sie es erbittet, wie sie vor der Heiligen erscheint, in welchem Aeusseren, mit welchem Ausdruck der Freude und Hoffnung, und wie die Angeflehte sich segnend und verheissend zu ihr herunterneigt, das ist es, was uns mit stiller Gewalt an die Scene fesselt. In wunderbarem Contrast des Inhaltes steht dazu das folgende Bild, wo die schöne Giftmischerin Lucrezia Borgia in ihrem goldnen Haar und weissen Atlasgewande an der Seite ihres zweiten Gatten Alphons von Ferrara (für den ursprünglich ,,der Zinsgroschen'' gemalt wurde) und begleitet von ihrem Sohne vor der heil. Familie erscheint (204). Heuchelnd hofft sie, sich wenigstens scheinbar und äusserlich mit der h. Jungfrau abzufinden, aber diese wendet das Auge weg und betrachtet das vor ihr liegende Buch, während der Jesusknabe mit höchstem Unwillen und der h. Joseph mit grimmig verachtendem Blicke die Heuchlerin ansehen. — In eine ganz andere Sphäre der Darstellung versetzt uns Tizian bekanntlich sehr oft durch seine nackten weiblichen Gestalten, denen man neben dem wundervollen Zauber des Colorits bisweilen ein Wohlbehagen an üppiger Sinnlichkeit nicht absprechen kann. Davon zeugt unter anderen auch die hier vorhandene Venus, von Amor bekränzt (209), obgleich in der Gegenwart des ihr den Rücken zukehrenden, zitherspielenden Cavaliers dieses Moment der Sinnlichkeit eher geschwächt, als hervorgehoben scheint. Ausserdem finden wir noch eine ziemliche Reihe

von Bildnissen, von denen mehrere uns des Meisters hohe Virtuosität offenbaren, mit welcher er die ganze Behaglichkeit und Fülle des menschlichen Daseins wiedergibt. Als solche nenne ich aus dem Kreise des schönen Geschlechts die beiden Bilder 205 und 210.

Unter Tizian's Schülern, ja unter allen Venetianern ist keiner reicher vertreten als *Paolo Veronese*, den man daher, wie seinen Lehrer, in Deutschland nirgends besser kennen lernen kann als hier. Was Pracht und Glanz, was Herrlichkeit und Festlichkeit nur aufzuweisen vermag, das findet sich in seinen Bildern in verklärter Weise wieder, so dass es scheint, als ob die Kunst den nahenden Verfall der venetianischen Grösse geahnt habe, um sie zuvor auf der Leinwand festzuhalten. Da tritt uns zunächst die Findung Mosis (283) entgegen, die der Künstler in echt novellistischer Weise in seine eigne Zeit und Umgebung verpflanzt. Es ist eine italienische Fürstentochter, die auf einer Spazierfahrt am Ufer eines Flusses das Knäblein gefunden hat. Von ihrem reichen Gefolge stehen zwei Hellebardiere mit einer Dienerin am Ufer; letztere hält den Korb, aus dem ein Fräulein den Knaben herausgenommen hat und ihn der Prinzessin entgegenhält. Daneben steht die Amme, die durch ein vorgehaltenes Tuch den Knaben vor dem kühlen Winde zu schützen sucht. In der Ferne eilt jene Frau hinweg, die das Kindlein ausgesetzt hat. Andere Personen erhöhen den Glanz des höfischen Gefolges. Ein zweites Werk, in welchem der religiöse Inhalt vor den Motiven der weltlichen Herrlichkeit noch mehr geschwunden ist, sehen wir in der Anbetung der Könige (276), wo die Kaiser und Könige in glänzendem Aufzuge aus Indien oder aus Afrika zu kommen scheinen, um der Dogenfamilie zur Geburt ihres Erstgeborenen Glück zu wünschen und dem Knäblein ihre Huldigung darzubringen, so dass die Scene nicht mehr den Namen einer Anbetung und die Familie nicht mehr den Namen der Heiligen verdient. Was also an diesem grossen Bilde nach Abzug dieses wahren Inhaltes übrig bleibt, ist die Virtuosität in der Darstellung der Gewandung und Pracht selbst der morgenländischen Fürstlichkeiten. In ähnlicher, man muss fast sagen entheiligender Weise behandelt er bekanntlich mehrere Male die Hochzeit zu Cana, nur um mit den verschiedenartigsten Motiven ein Festmahl auf die Leinwand zu bringen; Darstellungen, von denen das Louvre in Paris (Nr. 103) die grösste und glänzendste besitzt. Die hier befindliche (277) ist zwar kleiner und vielleicht nicht so reich an Portraitfiguren, aber dafür reicher an geistvollen, zum Theil sehr pikanten Motiven. Dass aber der Künstler es auch verstand, einen ernsten Stoff in einer würdig ernsten Weise zu behandeln, davon

legen besonders zwei Bilder ein schönes Zeugniss ab. Das eine ist das Votivgemälde der Familie Concina, auf welchem vor der von Johannes dem Täufer und dem h. Hieronymus umgebenen, thronenden Maria mit dem Kinde die Gestalten Glaube, Liebe und Hoffnung erscheinen, und die Familie Concina zu ihr führen (278). Die Veranlassung zu diesem Bilde gab, wie man sagt, die Zurückführung eines vom katholischen Glauben Abgefallenen in den Schooss der h. Kirche, die hier in wahrhaft rührender, ergreifender Weise dargestellt ist. Das andere ist die Kreuztragung (279). Hier ist die h. Veronika hinzugetreten und hat dem Heilande den blutigen Schweiss mit ihrem Tuche abgetrocknet, das bekanntlich davon das Bild des Antlitzes behielt. Ein roher Mensch in wilder Tracht drängt sie zurück und treibt den das Kreuz am Strick vorwärts ziehenden Henkersknecht zum Weitergehen an. Hinter dieser Hauptgruppe gehen noch Pilatus und der Hohepriester mit Gefolge, weiterhin unter dem Volke auch Maria und Johannes. Dem Zuge voran Soldaten zu Pferd und zu Fuss. — Ungleich spärlicher als Paolo Veronese ist der andere Nachfolger Tizian's, *Tintoretto*, der sich zugleich zum venetianischen Michelangelo zu machen bemühte, vertreten. Sein bestes Bild möchte wol die Ehebrecherin vor Christus (268) sein.

Noch mehr als bei den Italienern fällt uns in den flandrischen und deutschen Schulen des 15. Jahrh. der Mangel an Anfängen und einleitenden Kunstepochen auf. Was jenseit der Brüder van Eyck liegt, ist in Dresden fast völlig unbekannt. Erst mit *Johann van Eyck* haben wir daher die Reihe der Niederländer, die sich namentlich im 17. Jahrh. als eine äusserst reichhaltige erweisen wird, zu beginnen. Es ist aber eine wahre Freude, den angeblichen Reisealtar Karls V. (1612), die kleine im Holbein-Zimmer befindliche Perle, hier an die Spitze stellen zu können. Das Mittelbild versetzt uns in eine Kirche, in welcher die Madonna mit dem Kinde auf dem Throne sitzt; der rechte Flügel enthält den h. Michael mit dem Stifter, der linke die h. Katharina, und auf den grau in grau gemalten Aussenseiten die Verkündigung. Hier zeigt sich uns der Stammvater der Niederländer in bewundernswürdiger technischer Vollendung, da nicht nur der architektonische Hintergrund des Mittelbildes perspectivisch so richtig behandelt, sondern auch die Details von so sauberer, zarter Ausführung sind, dass eine wunderbare Lieblichkeit über das Ganze ausgegossen scheint. — Seinem Schüler *Rogier van der Weyde d. Ä.* legt der Katalog einen kleinen Christus am Kreuz (1617), und dessen Schüler *Hans Memling* mit vollem Rechte das Bildniss des Anton von Burgund (1618) bei. — Von dem aus Eyck's Schule hervorgegangenen Maler, den wir

schon in Köln, seiner vermuthlichen Heimath, unter dem Namen des *Meisters vom Tode Mariä* kennen lernten, rühren unstreitig die beiden Bilder her, welche uns beide die „Anbetung der Könige" vorführen. Denn dass sie von Einer Hand herstammen, wie auch der neueste Katalog sagt *), dafür spricht die beiden gemeinsame Grundstimmung, wie sie sich in dem alten Könige des kleineren Bildes (1688), verglichen mit dem h. Dominicus im Vordergrunde des grösseren Bildes (1687), ausspricht; dafür spricht auch dieselbe Lage und Bewegung des Kindes und noch mehr die im Hintergrunde beider sich findende, ganz gleiche Portraitfigur wahrscheinlich des Künstlers. Was uns ferner auf die Uebereinstimmung mit dem Münchner Hauptbilde führt, ist die Gleichheit des Gesichtstypus der Madonna in unserem kleineren Bilde. — Wichtiger als eine der vielen Geldwechslerscenen (1620), die man gewöhnlich dem *Quintin Messys* zuschreibt, woran jedoch sein Sohn *Johannes* meistens mehr Antheil hat als der Vater, wichtiger auch als die sich mehrfach (am besten in Wittenberg) findenden Portraitbilder Luthers (1664) und Melanchthon's (1665) vom *älteren Cranach* ist die Kreuztragung (1622) von *Albrecht Dürer* deshalb, weil in diesem ein Jahr vor seinem Tode, also 1527, grau in grau gemalten, kleinen Werke der Künstler den ihm sonst eigenen Naturalismus fast ganz hat schwinden lassen und an die Stelle der oft sehr krassen Gesichtszüge eine viel mildere Ausdrucksweise gesetzt, so dass er sich mit seiner ganzen Frömmigkeit in diesen Gegenstand des herben Körper- und Seelenschmerzes versenkt zu haben scheint.

In eine ganz andere Sphäre, nämlich in die einer frommen Familie, die sich in den Schutz der allerseligsten Jungfrau stellt, versetzt uns die Krone aller altdeutschen Bilder der Galerie, die berühmte Madonna (1693) *Hans Holbeins des Jüngeren*, aus dem J. 1529, von der sich ein zweites, nach dem Urtheil mehrerer Kenner in mancher Beziehung noch besseres Exemplar bei der Prinzessin Marianne in Darmstadt befindet. Es ist bekanntlich der Baseler Bürgermeister Jacob Meyer, der hier mit den Seinigen auf den Knieen vor der Jungfrau, der Schutzheiligen aller Familien, erscheint. In der Mitte der Gruppe steht in einer muschelförmig abgeschlossenen Nische Maria mit einem kranken Kinde auf den Armen, das wehmuthsvoll mit dem Blicke des Abschiedes auf die knieende Familie herabschaut, in deren Mitte dafür das Christuskind herabgestiegen ist. Diese Familie bilden einerseits die Mutter mit zwei Töchtern,

*) Hübner schreibt sie, freilich mit einem ?, dem *Mabuse* zu, vielleicht wegen der Aehnlichkeit mit dessen bekannter Anbetung der Könige in Castle Howard.

andererseits der Vater mit einem Sohne. Und das ist eben ein ganz neues, auffallendes Motiv, dass die Mutter des Erlösers hier nicht in himmlischer Glorie über alle Sterblichkeit erhaben, sondern mitten im Kreise einer deutschen Familie erscheint, und dass sie statt des eignen göttlichen Kindes das menschliche auf ihren Arm genommen. Neben dem ächt deutschen, jungfräulichen, und doch von reinster Mutterliebe beseelten Antlitz der Madonna ist es die liebenswürdige Frömmigkeit einer sich der Gemeinschaft mit den Heiligen bewussten Familie, was uns mit geheimer Gewalt an das Bild fesselt, das hier mit vollem Recht zum Gegenstück der italienischen Madonna des h. Sixtus gemacht worden ist. — Ausser diesem für Dresden ganz offenbaren Höhepunkt der altdeutschen Malerei besitzt auch diese Galerie, wie fast alle anderen (am meisten bekanntlich die englischen) von demselben *Holbein* noch manche werthvolle Portraits, zu welchen wir als eins der besten auch das eines englischen Goldschmiedes, Namens Morett (1694), zählen, welches früher dem Leonardo da Vinci zugeschrieben und für das Portrait des Herzog Franz Sforza von Mailand gehalten wurde.

Ueber die künstlerisch arme und nüchterne Zeit der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts vermag uns nur eine ziemlich nüchterne Persönlichkeit in die reiche Blüthezeit der niederländischen Malerei des 17. Jahrh., welche den Glanz- und Schwerpunkt der Dresdener Galerie bildet, hinaus zu versetzen. Diese Persönlichkeit ist der ganz unverkennbar auf der Grundlage des Lucas von Leyden weiterbauende *Peter Breughel d. Ä.*, der sogen. Bauernbreughel, der das Element des Derbkomischen und Phantastischen dermaassen zur Geltung bringt, dass man ihn für den eigentlichen Vater des niederländischen Genre zu halten hat. Mit seinen Werken ist das Wiener Belvedere reicher gesegnet, als Dresden, das ausser einer von seinen vielen Bauernprügeleien (694) auch eine ganz genreartig, humoristisch behandelte Bergpredigt Christi (695) besitzt. Er und sein bedeutenderer, gleichnamiger Sohn, der sogen. *Höllenbreughel*, von dem wir nur ein ihn völlig charakterisirendes Bild, die Versuchung des h. Antonius (696), erwähnen wollen, sind als die Vorläufer der sogenannten Bambocciaden-Maler zu betrachten, als deren Oberhaupt wir den jüngeren Teniers kennen lernen werden.

So beginnen wir die überaus reich vertretene Periode der Malerei des 17. Jahrh. deren glänzender Ausgangspunkt, reichverzweigte Verbreitung und kümmerliches Absterben uns kaum in einer anderen Galerie deutlicher vor die Augen tritt, als hier. Ihr Begründer und Mittelpunkt, um den sich fast alle Uebrigen wie Sterne um die Sonne schaaren, *Peter Paul Rubens*, wäre gewiss

der grösste Maler aller Zeiten geworden, wenn er nicht in der alles wahren künstlerischen Formen- und Geschmacksinnes entblössten Zeit gelebt hätte. Denn grade das ist es, was ihm bei seiner unendlichen Vielseitigkeit und seinem unglaublichen Schöpfungstriebe fehlte. Dresden kann sich zwar nicht rühmen, so zahlreiche grossartige Werke von ihm zu besitzen, wie z. B. München oder Antwerpen, aber unter dem, was es aufzuweisen hat, befinden sich mehrere seiner besten und edelsten Werke, die wir bei ihm, wie bei keinem anderen Maler, lieber nach Classen der Darstellung, als in chronologischer Folge betrachten wollen. — Als eines seiner besten Portraitbilder, in welchem die Vaterliebe den Pinsel geführt hat, wird von Allen das seiner beiden Söhne (809) anerkannt, in welchem wir das ihm eigenthümliche wunderbar schöne Fleischcolorit und die Klarheit und Durchsichtigkeit der Augen bewundern müssen. Ein anderes, in mehreren Wiederholungen von ihm vorhandenes Portrait ist das seiner zweiten Gemahlin Helena Forman (817), hier freilich mehr skizzenhaft, als wirklich ausgeführt, aber doch mit grosser Virtuosität in dem Wallen des goldigen Haares behandelt. Mit solchen einzelnen Portraits verbinden sich bei Rubens gar oft andere Personen zu einer heiteren Familien- oder Gartenscene, wie sie heutzutage so reichlich im Gebiet des höheren Genre vorkommen. Eine der besten dieser Art ist der sogenannte Liebesgarten (803), wo sich eine Anzahl von Personen, die gewiss alle Portraits sind, — wenigstens ist er selbst mit seiner Frau dabei — in einem Garten zusammengefunden und in anmuthigen Gruppen gelagert haben. An ihrem ganzen Verhalten, wie an den sie umschwebenden Amoren sieht man, dass die Liebe sie hier zusammengeführt hat, um auch die noch nicht von den Pfeilen des schalkhaften Knaben Getroffenen ebenso tief zu verwunden, aber auch ebenso süss zu heilen, wie manche der jungen, üppigen Frauen im Herzen bereits geheilt sind.

Da es der Dresdener Sammlung an grossen historischen Compositionen des alten und neuen Testaments, wie andere Galerien sie besitzen, fast gänzlich gebricht — denn das Jüngste Gericht (805) ist nur Skizze zu dem grossen Bilde der Münchner Pinakothek (Nr. 257), — so gehe ich zu seinen mythologischen Bildern über, denen gewöhnlich der Charakter des üppigen, saft- und kraftvollen Lebens und der übermüthigen Sinnlichkeit verliehen ist. Hierher gehört z. B. der trunkene Herkules, der von einem Satyr und einer Bacchantin geführt wird (792); und das Urtheil des Paris (802). Hierher gehört ferner das in prächtigem Fleischcolorit und glänzender Umgebung strahlende Gefolge des Meerbeherrschers (788), der den stürmenden Wogen, auf welchen der Cardinal Ferdinand von Oest-

reich von Spanien nach Italien fährt, sein gebieterisches „Quos ego" zuruft. Hervorragender als in den drei zuletzt genannten Bildern zeigt sich Rubens uns hier auf dem Gebiet der Thiermalerei oder vielmehr der wilden Jagdscenen, in denen er sich besonders darin gefällt, den oft tragischen Kampf der Menschen gegen die wilden Thiere darzustellen. Eine der grossartigsten Leistungen dieser Art ist die bekannte Löwenjagd (787), wo ein grimmiger Löwe auf das Kreuz eines sich bäumenden Schimmels gesprungen ist und den Reiter mit dem Gebiss und den Tatzen gepackt hat; dem Angegriffenen kommen zwei Jagdgefährten zu Hülfe, während unter den übrigen wilden Thieren noch ein junger Löwe wüthend heransprengt. Es ist eine Scene voll des gewaltigsten Lebens und der gewandtesten Kraftentwickelung. Gleich trefflich, obwol für die menschlichen Kräfte weniger gefährlich ist die Eberjagd (801), eine Farbenskizze, die sich anderswo in zwei ausgeführten Bildern befindet.

Wo Rubens als Landschaftsmaler auftritt, wird er seinem sonstigen Charakter einigermaassen untreu; nur dann erkennt man seine Richtung wieder, wenn die Natur zugleich ein dramatisches Leben, eine Handlung entwickelt. Das beste solcher hier vorhandenen Bilder ist die Ansicht des Eskurials in Spanien (800).

Unter der grossen Zahl der Schüler des allseitigen Meisters beschränken wir uns begreiflicher Weise auf die vorzüglichsten. Es sind Jordaens, van Dyck und — da wir uns in Dresden befinden — auch *Franz Snyders*. Letzterer, Rubens' Zeitgenosse und unmittelbarer Gehülfe, erscheint uns in seiner fast einseitigen, aber bedeutenden Force, nirgends besser als in der Schweinsjagd (848) mit Figuren von *Rubens*, worin auch das kleinste Detail namentlich in den Thieren vom grössten Verständniss und der feinsten Beobachtungsgabe zeugt. Ein anderes Feld der Thätigkeit seines grossen Meisters bearbeitet, obwol mit weniger Glück als dieser und mit weniger Geschick als Snyders, *Jacob Jordaens*, dessen Werke, fast alle mehr räumlich als geistig gross, wol nirgends so verbreitet sind als hier. Am meisten charakterisiren ihn Stoffe, wie der trunkene Silen, eine Schaar von Mänaden u. dgl. Interessanter sind der verlorene Sohn (905), dem manche humoristische Motive beigemischt sind, und der Cyniker Diogenes (904), der in nackter Armuth mit seiner Laterne in der Hand auf einem Gemüsemarkt steht und Menschen sucht, aber nicht unter Menschen, sondern unter Thieren, wo er wahrscheinlich das Gesuchte, nämlich den viehischen Cynismus, eher finden wird, als unter den ihm äusserlich ähnlichen Menschen. An eine andere Art der Rubens'schen Motive erinnert dagegen sein ergötzliches Bild „Wie die Alten sungen, so zwit-

schern die Jungen" (909), aber die Sphäre des Lebens ist hier nicht die haute volée, wie bei Rubens, sondern die wohlhabende, wohlgenährte Mittelklasse der niederländischen Bevölkerung.

Rubens' grösster und edelster Schüler war bekanntlich *van Dyck*, bei dem sich des Meisters reiche Begabung der dramatischen Darstellung in eine rein lyrische verwandelte. Dies seinem innersten Wesen so vollkommen conforme Element der Lyrik bildete er mit grösserer Innigkeit und Wahrheit aus sich heraus. Dazu kam, dass ihm ein feineres Formgefühl, ein klarerer, durchgebildeterer Geschmack eigen war, als dem Rubens. Daher auch seine mit Recht gepriesene Meisterschaft in der Portraitkunst. In seiner ihm völlig eigenthümlichen Sphäre erscheint er nicht etwa in der Danae (929), sondern in den herrlichen, lebensvollen Portraitgestalten und Köpfen, unter denen die schönste die Halbfigur Karls I. von England (931) ist, gemalt im J. 1637, also wenige Jahre vor dem Ausbruch der Revolution, die den unglücklichen, verblendeten Stuart aufs Blutgerüst brachte; eine Katastrophe, die man in den schwermüthigen, misstrauischen, und doch so geistvollen Zügen des Monarchen zu lesen glaubt. Daneben erblicken wir nicht nur die zierlich feinen Züge seiner Gemahlin Henriette Maria von Frankreich (932), sondern auch die seiner drei Kinder (933) mit ihren echt königlichen Mienen, die wir in ähnlicher Weise auch in Berlin (Nr. 790) wiederfinden werden.

Weit vielseitiger als van Dyck schafft sein naturalistischer, jüngerer Zeitgenosse *Paul Rembrandt*, der auch zu Rubens insofern den Gegensatz bildet, als er allem Idealismus und aller Dramatisirung abhold, auf die Ausprägung selbst der gemeinen Natur und Wirklichkeit ausging und hierin eine hohe Meisterschaft erlangte. Malt er daher alt- oder neutestamentliche Geschichten, so entkleidet er sie alles heiligen und kirchlichen Aeusseren, wie in dem Festmahl der Esther und des Ahasverus (1152), das Julius Mosen in seinen ,,Meisterwerken der Dresdener Gemäldegalerie" für die Hochzeit des Simson hält, auf welcher er den Gästen das bekannte Räthsel: ,,Speise ging von dem Fresser und Süssigkeit von dem Starken" aufgibt. Ob er darin Recht hat, will ich um so weniger entscheiden, da das Ganze, im Grunde genommen, nichts Anderes als eine holländische Bauernhochzeit in märchenhafter Einkleidung ist. Dass ihm in Bezug auf den Inhalt die mythologischen Stoffe noch weniger gelingen, davon haben wir ein eclatantes Zeugniss in dem hässlichen Bauerjungen, der als Ganymed vom Adler in die Lüfte emporgehoben wird (1154) und der von seiner Angst einen unästhetischen Beweis ablegt. Eine wahre Erquickung dagegen gewährt uns Rembrandt in der ihm vorzugsweise eigenthüm-

lichen Sphäre der Portraitmalerei. Vor Allem in seinen Selbstportraits, deren wir, wie behauptet wird, 23 aus verschiedenen Lebensaltern besitzen, worunter vielleicht das ergötzlichste, jovialste dasjenige ist, auf welchem er in seiner Liebe für Wein, Weib und Gesang seine umschlungene Ehehälfte auf dem Schoosse trägt. Beide sind festlich angethan, eine festliche Pfauenpastete steht auf dem Tische, und festlich erhebt er auf der Gattin Wohl das volle Champagnerglas (1159). Ein anderes, nicht minder treffend aufgefasstes Selbstportrait stellt ihn eifrig mit seiner Kunst beschäftigt vor (1165); und wiederum ein anderes Portrait seiner Gattin ist offenbar die heiter lachende Dame in rothem Sammthut (1170). Einen der besten Schüler Rembrandts, *Ferd. Bol*, lernen wir hier fast nur in alttestamentlichen Stoffen kennen, die weniger naturalistisch und alltäglich behandelt, als seines Lehrers Darstellungen dieser Art, doch keineswegs seine starke Seite ausmachen.

Ziemlich unabhängig von Rembrandt steht der die Bahn der Lichteffekte noch weiter verfolgende *Honthorst* (Gherardo delle notti) der, ein Schüler des Carravaggio, in Beleuchtung und grellem Effekt des Vortrages viel Verwandtschaft mit diesem hat. Von seinen in fast allen Museen verbreiteten Werken besitzt unsere Galerie einige treffliche, sehr charakteristische, z. B. die Findung des Moses (1061) und den Zahnausreisser bei Kerzenbeleuchtung (1062).

Richten wir jetzt unser Augenmerk auf die G e n r e m a l e r, so knüpfen wir wiederum an Rubens, und weiterhin an den Vater und Begründer dieser Gattung, Breughel d. Ä., an. Des Rubens Schüler war der zum grossen Theil in den Stoffen jenes Breughel arbeitende ältere Teniers, der zugleich auch der Stifter der bäurischen Tanz- und Trinkgesellschaften wurde, die sein berühmterer Sohn *David Teniers d. J.* bis ins kleinste Detail nach allen Seiten hin ausbeutete. Charakteristischere Bilder von Letzterem besitzt keine Galerie als Dresden. Er hat aber auch noch zwei andere Lieblingsgegenstände, nämlich den Alchymisten und den heil. Antonius, mit denen er wieder allerlei geheimnissvollen Zauberkram und Hexereien in Verbindung bringt, worin er dann eine offenbare Geistesverwandtschaft mit dem jüngeren Breughel offenbart. Bilder dieser Art sind besonders das Alchymistenlaboratorium (878) und die Versuchung des h. Antonius (879. 885), wo es an abschreckenden Menschen, Teufels- und Thierfratzen nicht fehlt, was in einem anderen Exemplar des Berliner Museums (Nr. 859) noch weiter von ihm ausgeführt ist. Unerquicklicher wird ein solcher Maler natürlich dann, wenns ihm einfällt, ein Thema der biblischen Geschichte zu behandeln, was höchstens dann noch auf

künstlerischen Werth Anspruch machen kann, wenn er es, wie in der Befreiung Petri aus dem Gefängnisse (869) förmlich travestirt.

In diesen von Teniers gestifteten Bauerngesellschaften fühlte sich sein Zeitgenosse, der noch plebejischere *Adrian Brouwer*, ebenfalls wohl, so wohl wie den lustigen Gesellen in Auerbachs Keller; besonders dann, wenn's dort zu Excessen, Raufereien oder Ungebühr anderer Art kam, wie in dem Bilde, wo ein Bauer den anderen beim Kopfe packt und mit einem Trinknapf auf ihn losschlägt (1142), oder in dem unästhetischen Kinderstubengeschäfte (1146). Aus diesem sittlichen und materiellen Schmutze erhebt uns die etwas edlere, feiner fühlende Natur *Adrian's von Ostade*, der uns hier in Motiven und Colorit am trefflichsten in der niederländischen Dorfschenke (1219) und in seinem eignen Atelier vor der Staffelei (1218) erscheint. Von dem den drei letztgenannten verwandten, jüngeren Zeitgenossen Jan Steen, dem lustigen Schenkwirth von Delft, besitzt Dresden kein ihn charakterisirendes Bild, dagegen ist *Peter von Laar*, der in ähnlicher Weise, aber in flüssigerem Farbenauftrag vorzugsweise italienische Volks- und Klosterscenen malende Bamboccio, besser vertreten, z. B. in den Bettlern vor dem Kloster (1235), dem Bocciaspiel vor der Weinschenke (1234) und einigen anderen.

Diesen Genremalern des niederen Volkslebens steht eine Reihe von Zeitgenossen gegenüber, die ihre Stoffe den höheren Kreisen der Gesellschaft entnehmen, und sie, wenn auch nicht immer geistvoll, doch technisch gelungen veranschaulichen. Der an Gedanken und Harmonie der Farben reichste unter ihnen ist wol *Gerhard Terburg*, der uns so oft seine schlanken Blondinen im Atlaskleide zeigt. Von ihm erblicken wir gar treffliche Bilder, z. B. die Dame, die sich die Hände im Wasserbecken wäscht (1180); oder auch den prachtvollen Trompeter (1179). Eine ähnliche Richtung verfolgt *Gerard Dow*, aber so, dass ihm in einfachen, dem häuslichen Leben entlehnten Gestalten Naturtreue und Sauberkeit in der Ausführung die Hauptsache ist. Solche Meisterstücke von ihm sind vor Allem der Schreibmeister (1078), der nach guter alter Sitte seinen Unterricht noch mit Federschneiden unterbricht, worin er ebenso zu excelliren scheint, wie im Schreiben; und sein Pendant, der ebenso geschickte Zahnarzt (1076), der einem armen Jungen den wackelnden Milchzahn mit den Fingern glücklich herausgenommen hat. In anderen Bildern entwickelt der Maler daneben auch eine besondere Virtuosität im Kerzen- und Lampenlicht, wie in der gemüthlichen Alten, die das verlorene Ende eines Fadens sucht (1082), oder in dem Mädchen, das am Fenster Trauben von einem Weinstocke pflückt

(1086). Endlich sehen wir ihn auch nicht minder vollkommen im Stillleben (1090).

Sein Schüler und Nacheiferer in der sauberen Ausführung der Details ist *Slingeland*, dem es aber, nach den beiden hier vorhandenen Bildern der Spitzenklöpplerin (1452) und der Musikstunde (1453) zu schliessen, auch nicht an fein erdachten Motiven fehlte. Aehnlicher Art ist auch sein älterer Zeitgenosse *Metzu*, ein Schüler Gerard Dow's, den man ebenfalls nirgends besser kennen lernt als hier. Ich erinnere nur an seinen Hühnerhändler (1240) und Bilder ähnlicher Scenen mit ergötzlichen Motiven. Bekannter als er ist ein anderer Schüler Dow's, *Franz Mieris*, der seinen Lehrer nicht in der Sauberkeit der Ausführung erreicht, aber in der glänzenden Färbung übertrifft, und sich bekanntlich durch die Natürlichkeit seiner Sammet- und Seidenstoffe auszeichnet. Auch von ihm, wie von seinem Zeit- und Kunstgenossen Netscher, dem besten Atlas- und Sammetmaler, besitzt Dresden die köstlichsten Werke. Von jenem z. B. den gelehrten Federnschneider (1399), den Maler selbst im Atelier mit einer Dame in weissem Atlaskleide, deren Portrait auf der Staffelei steht (1401), und den noch vortrefflicheren Kesselflicker (1400), der mit ebenso wichtiger Miene, wie der Arzt die Zunge des Kranken, den schadhaften Kessel betrachtet, um der dabei stehenden, ängstlich wartenden Besitzerin anzudeuten, dass wol eine kostspielige Reparatur erforderlich sei. Nicht minder ergötzlich sind andere Einzelfiguren durch ihre Behaglichkeit. Als *Netscher's* technische Meisterstücke nenne ich vor Allem die Dame am Clavier mit dem ihr Spiel durch Gesang begleitenden Herrn (1444), auf dem das Guitarenspiel sich schon ins Spiel der Liebe zu verwandeln beginnt. Fast ebenso schön in der Ausführung, aber weniger reich an feinen Motiven ist der Arzt, der der kranken jungen Dame den Puls fühlt (1445), und des Künstlers eignes Portrait (1443).

Mit Uebergehung des eigentlich nur als Licht- und Lampenmaler bedeutenden Gottfried Schalken, sei als letzter Maler dieser Gattung noch der ziemlich isolirt stehende *Peter de Hooghe* wegen seines reizenden Bildes erwähnt, das ein Mädchen vorstellt, welches bei einem in ihr Kammerfenster fallenden Sonnenstreifen einen Brief liest (1484). Sonnenlicht und Helldunkel sind hier zu eigenthümlich wehmüthiger Stimmung vereint.

Auf ein ganz anderes Gebiet der Darstellungen versetzt uns der Hauptvertreter der Jagd- und Reiterscenen *Philipp Wouwerman*, der so trefflich componirt und gruppirt und dabei Alles so reich an Motiven und elegant ausführt, dass man aus jedem seiner Bilder eine Novelle machen könnte. Man sagt bekanntlich, dass er an dem Schimmel kennt-

lich sei, der fast immer die Mitte der Bilder einnimmt, obwol bei der Menge der Gemälde, denen sein Name beigelegt wird, ein solches Merkmal natürlich oft täuscht. Unter den deutschen Galerien ist Dresden am reichsten mit seinen Werken versehen, da der Katalog deren sogar 63 aufzählt, von denen jedoch einige (z. B. 1291. 1311) auf andere Rechnung zu setzen sind. Deshalb und wegen des fast stets ungemeinen Reichthums an verschiedenen Scenen und Motiven begnüge ich mich diesmal mit blosser Angabe einiger der vorzüglichsten Nummern: 1261. 1265. 1270. 1287. 1294. 1296. 1306.

Er ist es, der uns zu dem durch berühmte Repräsentanten, wie durch die Zahl der Bilder fast ebenso reich ausgestatteten Fache der deutschen, holländischen und französischen Landschaftsmaler des 17. Jahrh. hinüberführt, deren Reihe wir mit dem in Farbenharmonie so gänzlich irre gehenden *Johann Breughel* (Sammet- oder Blumenbreughel) eröffnen. Eines der sonderbarsten, ihn scharf charakterisirenden Bilder ist das mit Anachronismen aller Art besäte vom See Genezareth (705). Ganz anders und zwar viel grösser steht als Landschaftsmaler der Franzose *Nikolas Poussin* da, dessen Naturauffassung ernst und erhaben ist und sich in grossartigen Formen mit einer meistens der alten Mythe oder Geschichte entlehnten Staffage kundgibt. Als zwei ihn besonders bezeichnende Bilder betrachten wir das landschaftliche Historienbild der Aussetzung des Moses (618), worin er sich als den wahren heroischen Landschafter zeigt; und das Reich der Flora (619), worin er alle in Blumen verwandelte mythologische Gestalten vereint hat. Wie es dagegen fast gänzlich an bemerkenswerthen Schöpfungen seines Schwagers *Caspar Dughet* (oder Poussin) fehlt, so ist auch der grösste Meister dieses idealistischen Faches, *Claude Lorrain*, den wir wenigstens etwas genauer in München und Wien kennen lernen werden, durch die Landschaft mit der Flucht der h. Familie nach Aegypten (634) und durch die Küstengegend mit mythischer Staffage (635) nicht sonderlich vertreten. Von dem Einfluss aber, welchen er durch seine Bilder auf mehrere niederländische Landschaftsmaler ausübte, geben uns *Swaneveldt* und die Gebrüder *Both* die deutlichsten Beweise. Von Ersterem besitzt das Museum nur eins, aber ein ihn sehr charakterisirendes Bild (1255), dagegen bieten uns die Letzteren, namentlich der als Landschafter hervorragendere *Johann Both*, mehrere treffliche Bilder, die uns seinen warmen, goldigen Farbenton und seine grosse Klarheit der Schatten zeigen. Als solche sind z. B. 1209 und 1210 zu betrachten. Auch *Peter Molyn* (Tempestà) ist, wenn er nicht mit Marine und Seestürmen auftritt, dieser Richtung sehr

verwandt. Ein Gleiches gilt von *Hermann Saftleven*, der die Claude Lorrainsche Naturanschauung mehr in deutsche, und besonders rheinische Gegenden versetzt, aber durch seinen durchgehenden blauen Grundton manchmal unangenehm wirkt. Von ihm erblicken wir eine grosse Zahl von Werken, unter denen 1196—1198 und 1185 einige der vorzüglichsten sind. Endlich gehört hieher auch *Artus v. d. Neer*, dessen Hauptelement in schwärzlich braunen Landschaften das Dämmerlicht und kleine vom Mondlicht beschienene Thäler und Wasserflächen ausmachen. So zeigen sich insbesondere seine Bilder Nr. 1215 und 1216.

Sie Alle übertrifft der nirgends so charakteristisch, so reich poetisch und technisch vollkommen auftretende *Jacob Ruysdael*, das unerschöpfliche, unnachahmliche Vorbild aller Maler der norddeutschen Landschaften, der trotz aller Einfachheit in der Auffassung der Natur und ihrer Beziehung zu den menschlichen Wohnungen, doch so mannigfaltig und tief durchdacht erscheint, dass dem, der ihn versteht, kein Landschaftsmaler wirkungsvoller vorkommt. Was zunächst in seinen berühmtesten Bildern, dem Kloster (1375) und dem uns auch aus Goethe (Werke Band 39, S. 265 ff.) bekannten Kirchhof (1366) am schlagendsten hervortritt, das ist in jenem die liebliche Ruhe des Lebens, in diesem hochpoetischen die feierliche Ruhe des Todes. Ich meinestheils ziehe den letzteren wegen seiner wahrhaft magischen Wirkung allen anderen Werken des Künstlers vor. Wol ebenso bekannt ist die sogenannte Jagd (1365), mit der Staffage *van de Velde's*. Da ist der klare Spiegel eines seichten Gewässers mitten in einem Buchenwalde, der uns zwischen den Stämmen die Aussicht in die Ferne gestattet. Das Licht der Morgensonne bricht durch die kleinen beleuchteten Wolken und spiegelt sich im Wasser, durch welches ein von Jägern und Hunden verfolgter Hirsch setzt. Ein durch die Waldesnatur und die einsame Hütte am rauschenden Bache treffliches Bild ist auch 1372. — Mit Ruysdael stellen wir am füglichsten, da Hobbema gänzlich fehlt, *von Everdingen* zusammen, der bei mancher Verwandtschaft mit jenem sich mehr an die Grossartigkeit der wildbewegten Wasserfälle und Waldungen hält. Eins seiner gelungensten Bilder ist gewiss der zwischen Felsen durchbrausende Wasserfall (1330).

An diese sich vorzugsweise in der Landschaft hervorthuenden reihen wir die Idyllenmaler des 17. Jahrh., welche die Haus- und Jagdthiere in Verbindung mit den Menschen und deren ländlichem Aufenthalt bringen. Ein solcher ist der besonders in der Zeichnung und dem kräftigen Colorit der Thiere bedeutende *Nikolaus Berghem*, der sich uns in seiner ganzen Eigenthümlichkeit deutlich in 1337, noch deutlicher aber

in der Landschaft mit weiter Gebirgsferne und einem hohen Felsen im Vordergrunde, der durch Gruppen von Menschen und Thieren belebt wird (1339), darstellt. Auf demselben Gebiete arbeitete mit ebenso grossem Geschicke und mit mehr Stimmung der oben genannte *Adrian van de Velde* (1437. 1438), der unserem heutigen Eugen Verboeckhoven vergleichbar, gar manchem Landschafter die Viehstaffage malte. Hieher gehören auch *Philipp Roos*, genannt *Rosa di Tivoli*, der Ziegen- und Schafmaler, und der im Federvieh so ausgezeichnete naturwahre *Melchior Hondekoeter*, der nirgends schöner zu finden ist, als hier in dem tapferen Elternpaar, das seine Küchlein gegen die Angriffe eines Raubvogels vertheidigt (1405). In den Rindviehportraits ist aber Niemand mit Recht berühmter als *Paul Potter*, der Maler holländischer Idyllen, der bis zu den verborgensten Zügen im Seelenleben der Wiederkäuer eingedrungen ist. Wir erblicken hier freilich weder seinen jungen Stier, noch seine berüchtigte Kuh (siehe oben S. 100), aber zwei Bilder (1351 und 1352) zeigen den Künstler doch in seiner ganzen Virtuosität.

Aus der s. g. classischen Periode der Malerei, der des 18. Jahrh., nennen wir nur einige Wenige. Zunächst der oft überschätzte, aber stets liebenswürdige *Raphael Mengs*, den Dresden, das, wie wir oben sahen, in jener Periode der Classicität Winkelmann's fast die einzige deutsche Kunstpflegerin war, das Verdienst und das Glück hat, fast ganz den Seinigen zu nennen. Am trefflichsten sind mehrere Pastell-Portraits von seiner Hand (im Erdgeschoss). Fast gleich hoch verdient um die Wiederbelebung der Malerei hat sich der Italiener *Battoni* gemacht, der mit Mengs für den grössten Maler des 18. Jahrh. galt. Wer kennt nicht seine reizende Magdalena in der Felsenhöhle (110)? Auch die von Goethe so richtig gewürdigte *Angelika Kaufmann*, deren Charakter „das Heitere, Leichte und Gefällige in Formen, Farben, Anlage und Behandlung“ ist, finden wir besonders durch zwei Portraits (1891. 1892) würdig vertreten. Ausser ihr ist noch wegen des verlorenen Sohnes (2200) der Deutsche *Gerhard von Kügelgen*, der so elegant in den Formen, so zart in der Behandlung, und der Franzose *Gérard* zu nennen, der Schüler des berühmten Kunstreformators David. Es ist keins seiner grössten Werke, welches wir hier haben, aber es ist das Portrait (679) des Mannes, durch dessen Hervorbringung das 18. Jahrhundert Frankreichs politische Richtung vernichtete.

Endlich noch aus der kleinen Auswahl der Bilder der Neuzeit (sämmtlich im zweiten Stockwerk) einige Historienmaler und Landschafter. *Karl Peschel's* Bild „Kommt her zu mir Alle, die ihr mühselig und beladen seid“ (1910) hat viel Schönheit in der Zeich-

nung und Ausführung, aber etwas Süssliches in den Gesichtern, und hätte lieber, dem wahren Sinn der Stelle gemäss, geistlich als körperlich Mühselige und Beladene wählen sollen. Doch das war der Malerei unmöglich. Befriedigender ist das grössere Bild, wo die Engel Gottes dem Patriarchen Jacob erscheinen (1909). — *Kötting's* Columbus vor dem Rathe zu Salamanca (1916) bekundet ein bedeutendes Malertalent, aber sowol in der Wahl des Stoffes, als in der Anordnung der wenigen Figuren und der vielen Nebendinge auf grosser Leinwandfläche nicht viel Geschmack. — Sehr interessant im Gegenstande ist *Theobald von Oer's* Albrecht Dürer, der in Venedig den Besuch des alten Giovanni Bellini mit seinen Schülern Giorgone, Palma vecchio und Tizian empfängt (1923), aber ein solcher Stoff verlangte eine schärfere, eingehendere Charakteristik dieser Männer. — *Bähr's* Iwan der Schreckliche, dem finnische Zauberer den nahen Tod verkünden (1921), macht nur durch das Fremdartige der Scene Effect, ist aber ein Missgriff in der Wahl des Stoffes, der keine Motive für wirklich erhabene Darstellung enthält. Meisterhaft ist die Technik des Bildes. — Nicht minderes Lob verdient in dieser letzteren Beziehung *Julius Hübner's* goldenes Zeitalter (1014), aber es ist eine nur genre- und arabeskenartige Auffassung dieses grossen Gedankens. — Unter den wenigen Landschaften ist jedenfalls die grosse norwegische von *Dahl* (1924) die bedeutendste Erscheinung.

Nach dieser grossen, ermüdenden Wanderung durch die Herrlichkeit der Bilderwelt haben wir noch einen Gang durch das erwähnte Untergeschoss des Museums zu machen, obgleich der Inhalt desselben zum grossen Theil, unsrem Vorworte gemäss, ausser dem Bereiche dieses Handbuches liegt. Doch wollen wir die in der westlichen Hälfte befindliche Kupferstichsammlung insofern betrachten, als sie manche Werke der zeichnenden Künste enthält, die für die Geschichte derselben von besonderer Bedeutung sind und nicht auf künstlerischer Nachbildung anderweitig vorhandener Originale beruhen.

Das älteste und wichtigste aus dem Gebiet der zeichnenden Künste ist die Zeichnung, welche *Johann van Eyck* zu seinem im Wiener Belvedere (II, 39) vorhandenen Portrait des Jodocus Vyts mit Silberstift auf Papier ausgeführt hat. Auch für die ältere Geschichte der Kupferstecherkunst finden sich hier einige sehr wichtige Werke, z. B. von dem s. g. holländischen *Meister von* 1480, ferner von dem niederdeutschen s. g. *Maître aux banderoles* vom J. 1464 zwei Blätter des Figuren-Alphabets lateinischer Initialen, sowie mehrere ihm von Passavant zugeschriebene einzelne Blätter mit der Verkündigung, der Familie der h. Anna und der Geisselung

Christi. Auch *Franz von Bocholt*, der in der Manier des Meisters der Lyversbergischen Passion zeichnend, früher für den ältesten Kupferstecher galt, ist hier mit einem sehr seltenen Blatt des Lucas mit der Madonna vertreten. Für die Kenner der ältesten Kupferstiche noch wichtiger ist das eine der drei Blätter des niederdeutschen *Meisters der Schöpfungstage*, nämlich der zweite Schöpfungstag oder der Fall Lucifer's, von viel roherer Arbeit der Zeichnung und des Grabstichels, als die seiner meisten Zeitgenossen. Viel vollkommener und zarter im Stich ist der s. g. *Meister des Kartenspiels*, von dem mehrere Blätter vorhanden sind. Er soll ein Schüler des s. g. Meisters E. S. sein, gehört aber seinem ganzen Stile nach wol eher der niederrheinischen, als der oberdeutschen Schule an. Sicherlich von ihm rühren die Blätter der Anbetung der Könige, der Kreuzigung Christi und des h. Georg, auf dem Drachen knieend, her. Was endlich *A. Dürer* betrifft, so besitzt die Sammlung ausser mehreren anderen Hauptblättern auch seinen vermuthlich ersten künstlerischen Versuch auf diesem Gebiete: die Bekehrung des Saulus.

Das Andere, was diese Westseite des Untergeschosses enthält, ist die Sammlung der Pastellgemälde, grossentheils von *Raph. Mengs* und der Venetianerin *Rosalba Carriera;* die Sammlung der Werke des oben erwähnten, vielseitigen Eklektikers *Dietrich* und die speziell für Sachsen sehr interessante Sammlung vaterländischer Prospecte von *Canaletto*. Dieser, eigentlich genannt Bernardo Bellotto, dessen Wirkungskreis als Mitglied der Dresdener Kunstakademie im J. 1764 begann, ist bekanntlich, ganz ähnlich seinem hier gleichfalls mit sechs Bildern vertretenen Oheim Canale, ein trefflicher Maler der Architektur- und Kanalbilder, wenigstens ist er in der Auffassung der Gegenstände richtig und wahr, in der Staffage geschmackvoll und lebendig, aber im Farbenton oft kalt, trocken und kreidig. Das Hauptinteresse dieser Bilder besteht weniger in ihrem künstlerischen Werthe, als in den Erinnerungen an die Zustände, in welchen sich zur Zeit des Malers die Gegenden und ihre Baulichkeiten befanden. Unter diesem Gesichtspunkt sind z. B. die Ansicht der Kreuzkirche vor dem Bombardement vom J. 1760 (2173), die Ansicht der Elbbrücke (2179), des Schlossplatzes (2180) und mehrere andere, welche die Baulichkeiten in Pirna (2190 ff.) und anderen Gegenden der sächsischen Schweiz betreffen.

Den Schluss der Wanderung durch das Museum machen wir mit der für die reiche Sammlung der Mengs'schen Gypsabgüsse bestimmten Ostseite des Untergeschosses. Statt sie jedoch dem Plane unsres Buches gemäss ganz zu übergehen, mag

wenigstens ihrem seltensten Werk eine kurze Erwähnung hier zu Theil werden. Den ersten Kern der Sammlung erwarb bekanntlich Raphael Mengs in Italien; von dessen Schwester der König Friedrich August die Sammlung kaufte. Er bereicherte sie so bedeutend, dass sie zu ihrer Zeit für die reichste, oder vielmehr für die einzige in Deutschland galt. Gegenwärtig finden sich freilich fast alle wichtigere Stücke derselben auch in Berlin, Bonn und anderswo; nur möchte wol (mit Ausnahme Berlins) keine derartige Sammlung Deutschlands sich rühmen können, einen (hier ergänzten) Abguss der bekannten antiken Gruppe des Ajax mit dem Leichnam des Patroklus — wie man ehemals glaubte — und zwar des in Rom an der Ecke des Palastes Braschi befindlichen Exemplars, des s. g. Pasquino, zu besitzen. Ich erwähne sie sowol wegen dieser Seltenheit, als wegen ihrer noch immer üblichen unrichtigen Benennung. Es ist nämlich neuerdings aufs Schlagendste bewiesen, dass weder die hier ausgedrückte Handlung des Forttragens einer Leiche mit den Worten Homer's übereinstimmt, noch auch, dass die Gestalt des Trägers der Charakter des Menelaus, sondern nur der des Ajax sein kann. Und ist dies der Fall, so ist auch der Todte kein Anderer als Achilles, womit auch die griechischen Worte eines Bruchstücks der s. g. kleinen Ilias vom Dichter Lesches:

> Aias hob den Peliden und trug aus dem Waffengetümmel
> Rüstig ihn fort u. s. w.

wol übereinstimmen. Dieselbe Gruppe, der vermuthlich ein berühmtes Original aus der Blüthezeit der griechischen Kunst zum Grunde gelegen hat, findet sich, wie bekannt, in mehreren stückweise vorhandenen Marmorexemplaren, aber auch sehr häufig auf Gemmen und Vasenbildern. Die letzteren berechtigen uns zu dem Schlusse, dass das Original seiner ersten Entstehung nach wol ins 4. Jahrh. vor Chr. hinaufreicht.

Vom neuen Museum aus betrachten wir den ihm angrenzenden

Zwinger,

der uns architektonisch zwar keinen erfreulichen, aber doch interessanten Anblick gewährt. Er stammt, wie wir sehen, aus der verschrobenen und verschnörkelten Rococozeit, und besteht eigentlich nur aus zwei Pavillons (von denen der südöstliche 1849 durch Brand zerstört wurde), die durch eine lange, einstöckige Galerie verbunden sind, so dass er nur den Vorbau eines nicht ausgeführten Palastes bildet. In der Mitte jener langen Galerie befindet sich ein zweigeschossiges, rundbogiges Eingangsthor, das von einer echt zwiebelförmigen Kuppel bekrönt wird. Der Bau wurde durch den Architekten *Pöpelmann* unter August dem Starken 1711 begonnen und am Ende des 18. Jahrh. mit grossem Kostenaufwande restaurirt. Unter

den Sammlungen, welche das Gebäude enthält, haben wir jetzt, nach Uebersiedelung der Kupferstichsammlung ins neue Museum, weder das historische Museum, noch die sogenannten Elginschen Gypsabgüsse zu erwähnen, jenes nicht, weil es zwar sehr viele, sowol für die Geschichte Sachsens, als auch für die allgemeine Geschichte wichtige Gegenstände und Denkwürdigkeiten, aber keine eigentlichen Kunstwerke enthält, die als solche von Bedeutung wären; diese nicht, weil sie trotz aller Ehrfurcht und Bewunderung vor diesen Werken aus der Zeit und der Schule des Phidias doch nur als ein sich häufig vorfindendes Product der Vervielfältigung anzusehen sind, und uns die nähere Betrachtung derselben nothwendig zu den Originalen, also ins Britische Museum, führen würde.

Mit der Besichtigung der letzten hier in Betracht kommenden Sammlung, der des grünen Gewölbes, betreten wir das

Koenigliche schloss,

einen schon im J. 1534 zum Theil aufgeführten, später oft so unregelmässig, zum Theil auch so geschmacklos erweiterten Bau, dass an das Ganze sich keine Art von künstlerischem Maassstabe legen lässt. Für die meisten Besucher Dresdens ist, etwa mit Ausnahme der Gemäldegalerie und des Theaters, das Grüne Gewölbe der grösste Anziehungspunkt, aber gewöhnlich nur der einer zerstreuenden Neugierde, deren Befriedigung sich durch Anstaunen der seltenen Kostbarkeiten, oder durch Bewunderung der menschlichen Kunstfertigkeit verschiedener Zeiten und Länder Luft zu machen pflegt. Wir geben zu, dass manche der hier aufgestellten Gegenstände wirkliche Kunstwerke sind, jedoch nur solche, an denen wir die Bearbeitung des Stoffes und die formengebende Geschicklichkeit, aber nur selten die künstlerische Idee anerkennen können. Unter den Bronzearbeiten sind wol ein Crucifix von *Giovanni da Bologna*, dem bekannten Urheber der Reiterstatue Cosmus I. und des Raubes der Sabinerinnen in Florenz, und ein kleiner Hund von *Peter Vischer* die bemerkenswerthesten; und unter den Elfenbeinarbeiten sollen sich kleine Sachen von *Michel Angelo* und *A. Dürer* befinden, deren Werth aber dem mancher anderen in Deutschland bekannten Arbeiten dieser grossen Meister nicht gleichkommt. Auch von dem durch die Reliefs in Innsbruck bekannten Bildhauer *Alexander Colin* aus Mecheln finden sich zwei Messerhefte mit Schlachtenscenen. Das meiste Andere in Gold, Silber, Diamanten und anderen Edelsteinen hat eben nur durch seinen mehr oder weniger kostbaren Stoff einen Werth, dessen Bedeutung ausser dem Bereiche der Kunst liegt.

Wie lebhaft wird dem Besucher des Schlosses der Contrast zwischen dem hohen Werthe des blossen Stoffes und dem Werthe

einer, fast möchte ich sagen, ganz stofflos erscheinenden künstlerischen Idee vor die Seele treten, wenn er aus dem grünen Gewölbe zu den oberen Sälen des Schlosses hinaufsteigt, in denen der viel grössere Schmuck der in zwei Sälen unlängst vollendeten Wandgemälde *Bendemann's*, die Frucht einer zwölfjährigen Arbeit, prangt. Der diesen herrlichen Arbeiten zum Grunde liegende Gedanke war der, im Anschluss an ein Gemälde des grossen Schlosshofes, welches die Anbetung der Könige darstellt, hier im Thurmzimmer, dem eigentlichen Mittelpunkt des Schlosses, die Erscheinung des Christenthums als den Mittel- und Wendepunkt der Geschichte darzustellen, und zwar in der Gestalt eines neuen Jerusalems, in welches die vor- und nachchristlichen Völker einziehen, und mit diesem Thurmzimmer die Darstellungen der beiden grossen anstossenden Säle, nämlich des Thronsaales und des Ballsaales, in Verbindung zu bringen. Ob diese Verbindung eine glückliche und gelungene sein wird, lässt sich freilich aus dem einfachen Grunde noch nicht sagen, weil das Thurmzimmer noch des malerischen Schmuckes entbehrt. Wir thun daher besser, von dieser angeblich einheitlichen Idee einstweilen abzusehen und beide Säle mit ihren Bildern für sich zu betrachten.

Jeder von beiden ist, obgleich sich die deutlichsten Spuren von allmäligem Fortschreiten zu künstlerischer und namentlich zu technischer Vollendung bemerken lassen, ein Meisterstück; nur Schade, dass die Wirkung des Thronsaales durch die geschmacklose Anhäufung von Wappen im Plafond und durch das im Ganzen zu spärlich durch die kleinen Fenster hereinfallende Licht einigermaassen geschwächt wird. Manche der Gestalten der kurzen, westlichen Seite sind in der That nicht klar zu erkennen. Dazu kommt der hier deutlich in die Augen fallende Unterschied zwischen der Wirkung der Freskomalerei, die wir im Thronsaale, und der s. g. stereochromischen Malerei, die wir im Ballsaale erblicken. Dass — abgesehen von der Gefahr, welche für die Augen das Auftragen der Farben auf den feuchten Stuck mit sich bringt — der letzteren der beiden Arten der Technik entschieden der Vorzug vor der ersteren gebührt, darüber kann kein Zweifel bleiben, wenn wir die einzelnen Farbentöne und ihre Gesammtwirkung vergleichen; obgleich wir gern einräumen, dass hier für die ernste mittelalterliche Tendenz des Thronsaales die Freskomalerei, für die grössere Heiterkeit des Ballsaales die Stereochromie besser passt.

Die Bilder des Thronsaales zerfallen in zwei Hauptgruppen, von denen die erste auf der Seite des Thrones, über welchem eine Saxonia schwebt, aus einer Reihenfolge von 16 Gesetzgebern und Fürsten des Alterthums und des

Mittelalters besteht. Sie erscheinen auf Goldgrund in nischenartig gebildeter Holzarchitektur. Es sind aus vorchristlicher Zeit Moses, David, Salomo, Zoroaster, Lykurg, Solon, Alexander d. Gr. und Numa; aus nachchristlicher Zeit Constantin d. Gr., Gregor d. Gr., Karl d. Gr., Heinrich I. und sein Sohn Otto, Konrad der Salier, Friedrich Barbarossa, Rudolf von Habsburg, Maximilian und Herzog Albrecht der Beherzte von Sachsen. Die zweite Hauptgruppe, die sich speziell auf die „Stände" bezieht, wird durch vier grosse Compositionen aus dem Leben des ersten deutschen Kaisers sächsischen Hauses gebildet. Für die Darstellung des Bürgerstandes hat der Künstler den König Heinrich als Städtegründer erwählt, wie er in der Mitte der halberbauten Mauern, umgeben vom Baumeister und den anderen Gewerken, seine Anordnungen trifft; ein Bild von trefflicher Farbenwirkung der tiefen Localtöne im Gegensatz gegen die leuchtend helle Luft und Architektur. Im Bilde des Bauernstandes wird zufolge des kaiserlichen Gebotes der Zehnte der Ernte dargebracht, während ein Theil der Landbevölkerung in die neu gegründeten Städte einzieht, um den neuen Bürgerstand bilden zu helfen. Für den Ritterstand ist die welthistorische Schlacht bei Merseburg, Heinrich's Sieg über die Ungarn, gewählt worden, und zwar der Moment, wo die Deutschen das feindliche Lager erreichen, die gefangenen Weiber und Kinder befreien, und das siegesfrohe Heer den dankend zum Himmel blickenden Helden noch auf dem Schlachtfelde zum Könige ausruft. Den geistlichen Stand endlich repräsentirt die Bekehrung des Dänenkönigs Kanut zum Christenthum im Beisein des Siegers Heinrich und seiner Gemahlin, wo wir besonders auf die lebensfrische Charakteristik und den trefflichen Gegensatz der milden Gestalt des christlichen Bischofs zu dem demüthig gebeugten, riesengliedrigen Heidenkönige und seiner stolz blickenden Gattin aufmerksam machen. Wie unterhalb dieser grösseren historischen Compositionen und unterhalb der 16 Einzelgestalten sich eine Reihe von kleineren, braun in braun gemalten Gestalten befindet, die einen reizenden geschichtlichen Commentar zu den darüber befindlichen Bildern abgeben, so läuft oben über allen Darstellungen ein beim Thurmzimmer beginnender, grau in grau gemalter Fries hin, der in der Anschauungsweise des Mittelalters das Leben des Menschen in seinem Wirken und Mühen von der Erschaffung im Paradiese und seiner Geburt an bis zum Tode und weiter zum himmlischen Paradiese enthält.

Wir gehen jetzt durch das viel kleinere Thurmzimmer mit seinem noch ungehörigen, altväterischen Schmuck der chinesischen und japanischen Porzellangefässe in

den Ball- oder Concertsaal, dessen Bilder in ihren viel heitreren Farben der Wasserglasmalerei den erwähnten auffallenden Contrast zur Freskomalerei des Thronsaales bilden. Hier eröffnet sich uns die ganze Heiterkeit des griechischen Lebens, sowol in der architektonisch einfachen Decoration, als im Fries, den Hauptbildern und den Einzelgestalten. Hier herrscht in noch höherem Maasse eine überaus sinnreiche Composition des Ganzen und ein wunderbarer Parallelismus in der Anordnung der Gruppen, sowol im Neben- als Uebereinander. Wie der Fries dort mit dem Paradiese begann, so hier rechts von der Thür zum Thurmzimmer mit der Sage vom Menschenbildner Prometheus, neben welchem in den Zwickeln der Lünette Kronos und des Prometheus' Befreiung durch Herkules erscheinen. Dann beginnen an der nördlichen Langseite des Saales die Scenen und Gebräuche aus dem Privatleben der Griechen, Bilder, die einfarbig weiss auf blauem Grunde ausgeführt sich über den Fenstern befinden, während stets dazwischen die an den Fensterwänden hinlaufenden Theile des Frieses, bunt auf Mosaik-Goldgrund gemalt, die mit diesen Scenen in Verbindung stehenden Gottheiten enthalten. Hier an der Nordseite sind es die Kinderjahre, die gymnastischen und musischen Spiele und die Hochzeit, unter einander verbunden durch die Grazien, Amor und die alte Dreizahl der Musen. Und ganz in ähnlicher Weise zeigt uns die gegenüberliegende lange Südseite ihren Fries mit den Hauptbeschäftigungen der Erwachsenen: Opfer, Weinlese und Jagd, denen sich als viertes Bild (den Kinderjahren der Nordseite correspondirend) die Darstellung des Alters anschliesst. Wie sinnreich sind wiederum diese Bilder durch Einzelgestalten verbunden! Zwischen Opfer und Weinlese stehen die Horen, die Göttinnen nicht nur der Jahreszeiten, sondern auch der friedlichen Ordnung im Menschen- und Staatenleben; zwischen der Weinlese und der Jagd steht jenem Eros gegenüber auch ein Eros, aber nicht der, welcher die Jugendglieder löst, sondern der Ordner der Schöpfung, welcher die Elemente in Harmonie vereinigt und das Menschenleben ordnet und harmonisch erhält, bis zuletzt die Unerbittlichen erscheinen, die den Grazien gegenüberstehenden Parzen, die vor Alter und Tod nicht zu schützen vermögen. Und wie echt griechisch hat dieses Alters Bild der Künstler ersonnen, der uns nicht etwa die Scenen der Gebrechlichkeit und des Todesschreckens vorführt, sondern einen Sänger, der in friedlicher Versammlung der Menschenleben Ende singt, wie Apollo und Diana, die Ferntreffenden, sanften Tod bereiten und der Götterbote die Abgeschiedenen in Charon's Nachen geleitet.

Betrachten wir nun vom Fries die kürzere Ostseite. Da ist

der eigentliche Mittelpunkt des hellenischen Lebens, der geistige Vereinigungspunkt aller griechischen Stämme, nämlich das Orakel zu Delphi und die Mysterien zu Eleusis. Dort sitzt die Pythia auf dem Dreifuss, umgeben von Priestern, die die Sprüche der Gottheit verkünden. Daneben in den Zwickeln flieht Latona mit ihren Kindern vor dem Drachen, während Apollo auf der anderen Seite denselben erlegt. Hier ist die Göttin der Mysterien, Ceres, die unter der Schaar der Eingeweihten ihren Liebling Triptolemus auf dem Drachenwagen mit dem Samen der Feldfrüchte aussendet und den Buzyges die ersten Stiere an den Pflug spannen heisst. Daneben in den Zwickeln der Raub und die Rückkehr der Proserpina. Fassen wir den vorhin erwähnten Menschenbildner Prometheus noch einmal ins Auge, so erweist sich uns, links von der Thür zum Thurmzimmer, der weise Socrates als sein Gegenstück. Denn er ist es, aus dem die Philosophie des Plato und Aristoteles (in den Zwickeln) hervorgeht, welche die olympischen Götter entthront, die Unsterblichkeit der Seele lehrt und damit den Uebergang zur christlichen Anschauungsweise bildet.

So führen auch die vier grossen Hauptbilder an den kürzeren Seiten des Saales uns Scenen vor, in denen wir den Beginn, den Mittelpunkt des dorischen und ionischen Lebens, und den Schlussstein des Griechenthums erkennen. Jener Beginn ist die verhängnissvolle Hochzeit des Peleus und der Thetis, die Glanzpunkte der dorischen und ionischen Mythen (die sich unter jener Lünette des Orakels zu Delphi und der eleusinischen Mysterien befinden), der Zug des Apollo und der des Bacchus nach dem Parnass; und jenes Erlöschen des Griechenthums die verderbliche Hochzeit des Alexander mit der Roxane. Wir müssen es dem Auge der Beschauer überlassen, jede einzelne Gestalt dieser vier grossen, ebenso poetisch als echt griechisch componirten Bilder zu erklären und zu würdigen. Was meines Erachtens den Glanzpunkt aller Bilder dieses Saales ausmacht, das sind die sechs wunderbar schönen, kolossalen Einzelgestalten auf den Fensterwänden, zu denen noch über der Thür zum Thurmzimmer die Herme Homer's mit den in Knabengestalt ihn umgebenden griechischen Stämmen und ihr gegenüber die Alles durchdringende und belebende Poesie kommen. Jene sechs Gestalten sind einerseits die bildenden Künste: Architektur, Plastik und Malerei, andererseits die musischen: Ton-, Tanz- und Schauspielkunst, jede der weiblichen Gestalten in dem ihr gebührenden Charakter und mit den ihr angehörenden Attributen. So sinnreich wie jede einzelne Gestalt sich der über ihr darge-

stellten Göttergruppe anschliesst, so treffend hat der Künstler in den sie begleitenden sechs Dichterversen dem Eindruck des ganzen Saales das Wort geliehen:

Das Leben soll sich frisch in Farben regen,
Die Säule soll sich an die Säule reih'n,
Der Marmor schmelzen unter Hammers Schlägen,
Der leichte Tanz den muntren Reigen schlingen,
Der Strom der Harmonieen dir erklingen,
Die Welt sich dir auf einer Bühne spiegeln.

So nehmen wir zwar von dieser Bühne der Malerei Abschied, wenden uns aber, dem letzten Verse folgend, der wirklichen Bühne zu, auf der sich uns die Welt in tausendfachen Gestalten spiegelt.

DAS THEATER,

vom oft erwähnten, geistvollen Architekten *Semper* in den Jahren 1837—41 ausgeführt, bildet einen dreigeschossigen, auswendig mit Arkaden und Umgängen versehenen, verlängerten Halbkreis, an dessen offne Seite sich der Bühnenbau in ebenso vielen Geschossen anschliesst. Während das oberste an beiden Seiten durch ein Giebelfeld bekrönt wird, hat das unterste des letzteren an zwei Seiten einen Vorbau mit der Eingangshalle. Geschmack- und prachtvoll zeigt sich das Aeussere durch seinen Skulpturenschmuck, und das Innere durch seine ebenso bequeme als elegante Einrichtung. Diese Skulpturen aus Sandstein bestehen sowol in *Rietschel's* grösseren Compositionen der erwähnten Giebelfelder und in *Hähnel's* Fries der Rückseite des Baues, als in einzelnen Statuen an der halbrunden Vorderseite. Das eine (der Elbe zugewandte) Giebelfeld schmückt eine Darstellung der Mythe des Orestes nach den Eumeniden des Aeschylus, das entgegengesetzte Feld eine allegorische Verklärung der Musik. Der Fries dagegen zeigt uns einen in echt antiker Weise componirten, lebensprühenden Bacchuszug von Hähnel. Aber alle drei Werke werden meines Erachtens durch die gelungene Charakteristik jener einzelnen Statuen der Dichter und Componisten übertroffen. Es sind ihrer acht, nämlich zunächst von *Rietschel*, neben dem Haupteingange sitzend Schiller und Goethe, darüber stehend Gluck und Mozart, sodann die vier von *Hähnel* an der Seite der Elbe: unten Molière sitzend und darüber Aristophanes stehend, an der entgegengesetzten Seite Shakspeare sitzend und Sophocles stehend. Dass die Charakteristik der der Gegenwart noch nahe stehenden Dichterfürsten dem Künstler am meisten gelungen, ist wol natürlich. Beide erscheinen in dem durch einen Mantel halb verhüllten Kostüm ihrer Zeit; Goethe's Haltung ist fest und ruhig, sein Blick der eines Herrschers, welcher seiner ganzen Würde bewusst, sich auf dem richtigen Platze fühlt. Schiller ist in seiner bekannten poetischen Stellung, die die Aussenwelt und das eigne Ich vergessend, den Blick in dichte-

rischer Begeisterung nach oben wendet, wodurch freilich dem Auge des Beschauers auf dem richtigen Standpunkte die Züge etwas verloren gehen. Betreten wir nun das Innere, so richten wir vor allen Dingen unseren Blick nach der Bühne, aber nicht nach der geöffneten, sondern nach der durch *Julius Hübner's* Vorhang verhüllten. Dieser führt uns in einem unteren Streifen Scenen aus der Geschichte des Dramas und in seinem Hauptbilde einen Dichter vor, der, an der Hand der Romanze geleitet, seine Wanderung nach dem Parnass antritt.

Eine nicht mit Schweigen zu übergehende, wenn auch an Zahl nicht bedeutende Privatsammlung ist die des Kunstforschers und Schriftstellers von Quandt, deren schätzbarste Stücke etwa folgende sind: Von dem Florentiner *Sandro Botticelli* die Wunder und der Tod des h. Zenobius; von *Moretto* eine h. Jungfrau; ein grosses, figurenreiches Bild von *Näke*, die h. Elisabeth, welche im Hofe der Wartburg Almosen vertheilt; von *Overbeck* der Carton zu seinen Fresken nach Tasso's befreitem Jerusalem, in der Villa Massimi in Rom; von *Julius Schnorr* eine h. Familie; von *Phil. Veit* eine Judith; vom alten Tyroler *Joseph Koch* eine italienische Landschaft mit Staffage von *Cornelius*; andere Landschaften von *Oehme*, *Ludw. Richter*, *Dahl*, *Olivier* und *Rottmann*.

Wenn ich in den grösseren deutschen Pflanzstätten der Kunst, zu denen auch Dresden gehört, die Ateliers der Künstler in den Kreis unserer Betrachtung ziehe, so geschieht es weniger, weil ich die Werkstätte der geistigen Schöpfungen für stets sehenswerth halte, als um die vorzüglichsten Künstler bei dieser Gelegenheit zu charakterisiren und auf ihre zum Theil anderswo befindlichen Hauptwerke hinzuweisen.

Was die Bildhauerei anlangt, so haben wir schon bei manchen Gelegenheiten die Werke des talentvollen, allgemein verehrten Directors der Akademie *Ernst Rietschel*, dessen Atelier sich in einem Pavillon neben dem Akademiegebäude befindet, einer Betrachtung unterzogen, werden ihn auch in Berlin, Braunschweig, München, in der Walhalla und anderswo noch öfter erblicken. Fast alle diese Werke bewegen sich im Kreise der mythisch-allegorischen Compositionen oder der monumentalen Skulptur. Nicht minder herrlich ist seine für den König von Preussen in Marmor ausgeführte Pietà — Maria am Leichnam des Sohnes knieend — eine edle Blüthe der christlichen Kunst, voll des ergreifendsten Ausdrucks. Bekannter durch mannigfache Abgüsse sind seine im J. 1850 enstandenen vier Reliefmedaillons der Tageszeiten, die als Kindergestalten dargestellt sind, in denen vorzugsweise die Stimmung verkörpert erscheint, welche die verschiedenen Tageszeiten auf unser innerstes Seelenleben hervorbringen.

In ähnlichen Stoffen bewegt sich *Ernst Julius Hähnel*, ausser dessen bereits erwähnten und anderswo zu erwähnenden Werken wir noch einer Madonnenstatue gedenken, die sich vor einigen Jahren in der Dresdener Ausstellung befand, und worin der Madonnentypus des deutschen Mittelalters mit dem italienisch-raphaelschen Ideal verschmolzen war. Nur Schade, dass zuweilen, wie diese Madonna, so auch einige andere Statuen leicht an einer gewissen Gedrungenheit der Körperformen leiden.

Unter den Malern hätte ich zunächst den durch seine treffliche „Bibel in Bildern" bekannten Director der Malerakademie *Julius Schnorr von Carolsfeld* zu erwähnen; da jedoch die Betrachtung seiner früheren Thätigkeit auf dem Gebiete der monumentalen Malerei uns in die grossen Prachtbauten München's versetzen würde, so wird uns dort eine passendere Gelegenheit werden, den Schöpfer der Nibelungenlieder näher kennen zu lernen. Auch *Eduard Bendemann*, den ehemaligen Zögling der Düsseldorfer Schule, haben wir bereits in einigen Hauptwerken betrachtet, wenden daher lieber unseren Blick in das im Zwinger befindliche Atelier seines Schwagers *Julius Hübner*, der seine künstlerische Bildung ebenfalls unter Wilh. von Schadow in Düsseldorf empfing. Er ist ein gründlicher Kenner der Maler des Alterthums und des Mittelalters, der vorzugsweise die biblischen Stoffe zum Felde seiner Schöpfungen erwählt hat. Und diese behandelt er in echt classischem Geist und edler Färbung. Auch auf dem Gebiete der neutestamentlichen Darstellungen hat Hübner, aber mit weniger entschiedenem Glück, gearbeitet, wie es z. B. aus seiner grossen Babylon auf dem siebenköpfigen Drachen zur Genüge hervorgeht. Dagegen ist er im romantischen Genre und im Portrait wiederum ausgezeichnet. Die übrigen Dresdener Maler, z. B. den bekannten, gemüthlich frommen Volksmaler *Ludwig Richter*, der uns aus so vielen Holzschnitten von *Gaber* und Anderen bekannt ist, sowie den trefflichen Kupferstecher *Steinle* und den Holzschneider *Hugo Bürkner* kann ich hier nur erwähnen, ohne mich in ihre und ihrer Werke nähere Charakteristik einzulassen.

Dicht vor dem Pirnaischen Thore befindet sich der

GROSSE GARTEN,

zu dem wir noch einen nothwendigen, aber kurzen Gang zu machen haben; nicht so sehr wegen seiner im Freien ausgestellten verdrehten und verschrobenen Marmorgruppen vom Bildhauer *Permoser*, die aus der Zeit des Verfalls der Skulptur herrühren, als wegen des im Erdgeschoss des dortigen Palais befindlichen M u s e u m s f ü r s ä c h s i s c h e A l t e r t h ü m e r, aus dessen Werken ich aber nur zwei namhaft mache, da die übrigen meist nur als Alter-

thümer von kirchlicher oder historischer Bedeutung sind. Zunächst aus dem Gebiete der Plastik ein Altartisch aus dem 15. Jahrh., der in der ehemaligen Bartholomäuskirche zu Dresden stand und eine statuarische Darstellung des heil. Grabes zeigt; sowie aus dem Gebiete der Malerei zwei Altarflügel auf Holz von *Michael Wohlgemuth*, die einem verloren gegangenen oder vielmehr zertrümmerten Mittelbilde angehörten und, wie ich glaube, aus der Stadtkirche zu Chemnitz stammen.

Ein Ausflug nach Meissen.

Auf der Eisenbahnfahrt von Leipzig nach Dresden erblickt man bei der Ausfahrt aus dem durch Kalkfelsen und Granit gebrochenen Oberauer Tunnel, zur Rechten am anderen Elbufer, das terrassenförmig am Hügel aufsteigende

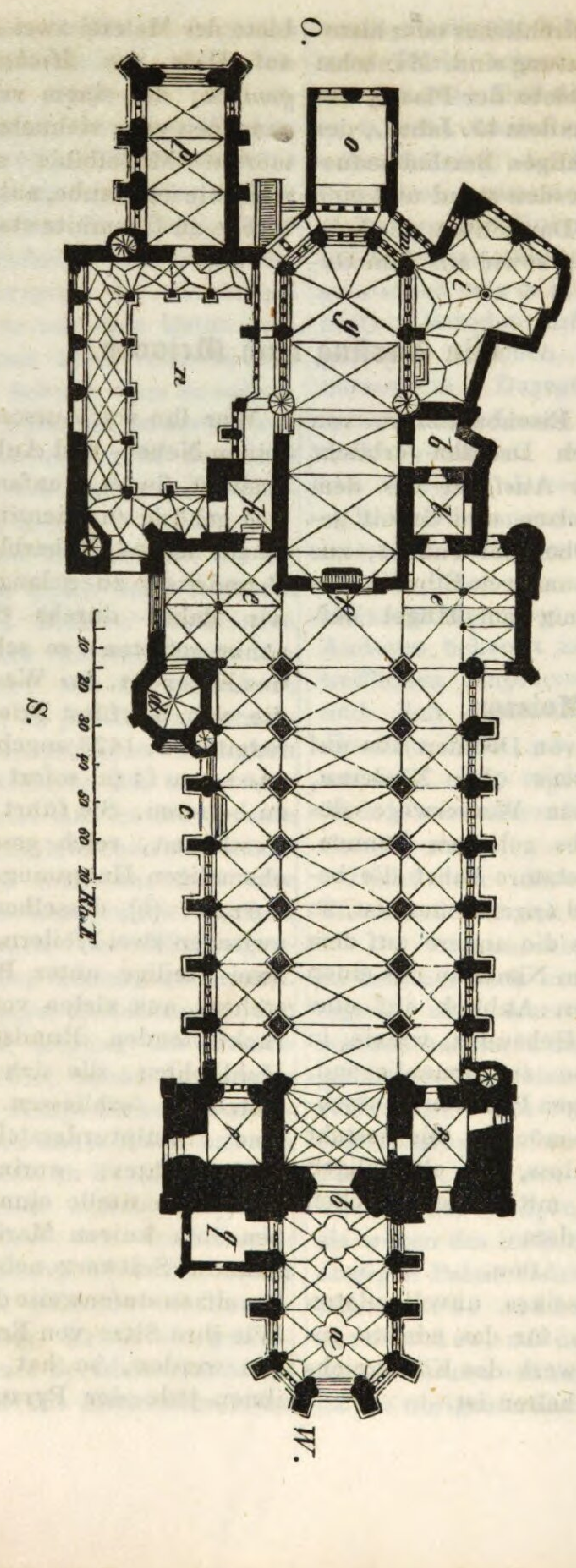
Meissen,

zu dem wir von Dresden aus auf dem Landwege über Niederau, oder auf dem Wasserwege des Dampfschiffes gelangen können. Wenn die letztere Fahrt die bequemere und angenehmere ist, so gewährt uns die andere auf dem Postwege von Niederau aus einen malerischeren Anblick auf eine Gruppe von Gebäuden, wie sie, in dieser Weise zusammenliegend, sich an wenigen Punkten Deutschlands finden möchte. Sie besteht aus dem Schloss, dem ehemaligen Bischofhofe mit seinem dicken Thurm und dem

Dom,

der trotz seines unvollendeten Thurmbaues für das edelste gothische Bauwerk des Königreichs Sachsen zu halten ist.

Wer ihn von Aussen mit allen seinen Neben- und Anbauten betrachtet, findet es anfangs schwer, sich gehörig zu orientiren und zu einem klaren Ueberblick seines Grundrisses zu gelangen. Sind wir daher durchs Schlossthor näher getreten, so schicken wir uns lieber an, im Westen durch die von Kurfürst Friedrich dem Streitbaren 1423 angebaute Fürstengruft (a) sofort das Innere zu betreten. Sie führt uns zu dem westlichen, reich geschmückten ehemaligen Haupteingange. Das Portal (b) desselben besteht, zwischen zwei Pfeilern, auf denen zwei Heilige unter Baldachinen stehen, aus vielen vor- und zurücktretenden Rundstäben und Hohlkehlen, die sich sämmtlich spitzbogig schliessen. Darüber eine Skulpturdarstellung des Weltgerichtes, worin Christus die oberste Stelle einnimmt, neben ihm knieen Maria und Johannes. Seitwärts neben den Bogen sitzen stufenweise die Apostel. Wie ihre Sitze von Engeln getragen werden, so hat auch über ihnen jede der Pyramiden statt



Grundriss des Domes zu Meissen.

der üblichen Kreuzblume einen knieenden Engel als Verzierung. Das Giebelfeld über der Thür hat ein Hautrelief von zwei Streifen; im unteren die Geburt Christi und die Anbetung der Könige; im oberen die Krönung Mariä, lauter Arbeiten von sinnreich angelegter Composition und guter Ausführung.

So treten wir durch eine vom Unterbau der Westthürme gebildete Vorhalle ins Langhaus, das aus drei gleich hohen Schiffen besteht, deren mittleres die doppelte Breite jedes Seitenschiffes hat. Die Arkadentragenden Pfeiler, zweimal sieben an der Zahl, sind von quadratischem Kern, um den sich schlanke, durch tiefe Hohlkehlen von einander getrennte Dreiviertelsäulen legen. Sockel und Basen sind sehr eigenthümlich gebildet; die Kapitäle liegen niedrig und tragen Laubkränze von Epheu, Wein und anderen Pflanzen. Darüber steigen die vielgegliederten Gewölberippen zu überhöhten Spitzbogen empor. Einen sehr leichten und lichten Anblick bietet die Umfassungsmauer dadurch, dass sie nur unter den breiten, hohen Fenstern hinläuft, im Uebrigen aber ganz aus Fenstern und Strebepfeilern besteht. Lassen wir einstweilen noch den jetzigen Haupteingang (c) an der Südseite unbeachtet und gehen im Innern der Kirche weiter dem Osten zu. Bevor wir ins Querschiff treten, finden wir dort an der Südseite einen kleinen achteckigen Anbau (d), die 1291 gestiftete Johanniskapelle, die im Innern eine Reihe von Mauerblenden und Nischen mit Statuen von mittelmässiger Arbeit und übermaltem Zustande zeigt. Dann betreten wir das Querschiff (e), das sonderbarer Weise nach Süden weiter vorspringt als nach Norden, und an jeder dieser beiden Seiten einen emporenartigen Einbau hat. Hier stehen wir vor dem durch den Bischof Johann von Eisenberg zwischen 1342 und 1370 erbauten steinernen Lettner (f), der eine hübsche, aus sieben reich verzierten Bogen und Säulenbündeln bestehende Vorderseite hat, über der eine scheinbar durchbrochene Galerie mit Rosettenwerk und Masken hinläuft. Eben auf dieser Galerie, zu der eine schmale Treppe hinaufführt, hat man den schönsten Ueberblick über das ganze Innere der Kirche.

Gehen wir sodann durch eine der kleinen überwölbten Oeffnungen des Lettners auf den Chor (g), so überrascht uns ausser seiner ungewöhnlichen Länge nicht nur das einfache, aus Rechtecken bestehende Maasswerk seiner Fenster, sondern noch mehr seine Umfassung mit ihren spitzbogigen, von Baldachinen überdeckten Mauerblenden, vor denen die Stühle der ehemaligen Chor- und Domherren stehen. Dieser ganze Osttheil des Domes stammt unstreitig aus der Frühzeit der Gothik, nämlich dem Ende des 13. Jahrh., während das Langhaus bis zum Unterbau

der Westthürme der ersten Hälfte des 14. angehört.

So ist uns die Orientirung im Innern der Kirche selbst nicht schwer geworden. In verwickelterer Anordnung befinden sich die vielen Anbauten, die sich um den langen Chor herum lagern. Zu diesen rechne ich zunächst den s. g. höckerigen Thurm (h), der von aussen die Hauptzierde des ganzen Baues ausmacht. In der südöstlichen Ecke zwischen Querschiff und Chor steigt er quadratisch in drei Geschossen bis über das Hauptgesims des Chors empor und geht dann in ein Octogon über, an welches sich die vier auf den Ecken des Unterbaues ruhenden Strebepfeiler mit Fialen anlehnen. Dies Octogon wird von einem Gesims mit grotesken Thiergestalten als Wasserausgüssen und darüber von einer Galerie mit kleinen Fialen bekrönt, hinter denen der achtseitige, schlanke Helm emporwächst. So schön die durchbrochene Arbeit desselben zwischen den steinernen Rippen ist, so unschön ist es, dass diese nicht bis zur Spitze hin in einer geraden Linie aufsteigen, sondern durch ein Gesims in zwei Abtheilungen geschieden und gebrochen sind, so dass der Winkel über diesem Gesims etwas spitzer ist, als der unten am Fusse des Helms. Ebenso wenig gereicht es der Pyramide zur Zierde, dass die durchbrochene Arbeit nicht bis zum bekrönenden achteckigen Knopf hinaufreicht. Diesem südöstlichen Thurm sollte offenbar ein ähnlicher, ganz unausgebaut gebliebener an der nordöstlichen Seite entsprechen. Neben letzterem gelangen wir vom Chore aus in die jetzige Sacristei (i), einen unregelmässig polygonen Anbau, dessen Spitzbogengewölbe auf einem einzigen Mittelpfeiler ruht. Ihr schliesst sich westlich ein ganz ummauerter, unzugänglicher Raum (k) und weiter die vom Querschiff zugängliche Kapelle der Apostel Simon und Judas (l) an. Von der Sacristei aus gelangen wir in einen schmalen, sich um den Chor herum, bis in den Unterbau des höckerigen Thurmes ziehenden Umgang (m), der hier an der Südseite wiederum an den Kreuzgang (n) stösst. Oestlich an diesen Umgang grenzt die ehemalige alte Allerheiligenkapelle (o) und östlich an den Kreuzgang die Maria-Magdalenenkapelle (p), deren sehr einfacher gothischer Stil auf eine Zeit hinweist, in der der jetzige Bau des Domes noch nicht bestanden haben kann. Das sind die Anbauten, welche sich um den ganzen östlichen Theil der Kirche herum lagern. Dazu kommen an der Südseite die erwähnte Johanniskapelle (d) und die gleichfalls im Westen erwähnte Fürstengruft (a). Aber sogar noch an diese letztere grenzt südlich noch eine, nämlich die ganz stillose, kleine Gruftkapelle (q), die Herzog Georg der Bärtige 1534 anbauen liess.

Bevor wir den reichen Schatz

der interessanten Denkmale der Plastik und Malerei besichtigen, welche das Innere des Domes und seiner Anbauten besitzt, ist noch ein Blick auf die Aussenseite, namentlich auf den mächtigen, breiten Unterbau der Westthürme, auf das Portal des südlichen Seitenschiffes und auf den Giebel des südlichen Kreuzflügels zu werfen. Jener Unterbau, der um die Mitte des 14. Jahrh. sich erhob, besteht, wie wir sehen, aus 3 Stockwerken, von denen das oberste, viel höher und schlanker als die beiden anderen, nach Westen zwei grosse Fensteröffnungen und reich verzierte Mauerblenden hat. Die jetzige Bekrönung dieses Thurmbaues bildet eine erst im vorigen Jahrzehnt darauf gesetzte durchbrochene Galerie; es ist aber erwiesen, dass dieser ungemein feste Unterbau einst wirklich Thürme trug, die, wahrscheinlich drei an der Zahl, im J. 1411 vollendet, aber schon 2 Jahre nachher durch Sturm zerstört wurden.

Den jetzigen Haupteingang bildet das Portal am südlichen Seitenschiffe (c), das durch seinen schweren gedrückten Spitzbogen, seine flachen Hohlkehlen, seine Consolen und Baldachine weniger schön ist als das Westportal, welches aus der Fürstengruft ins Innere führt, aber die Skulpturen sind von ungleich besserer Arbeit. Unter dem Spitzgiebel, der die Laibung der Thür bekrönt, steht eine Madonna mit dem Kinde. Neben ihr stehen, grösstentheils an den Strebepfeilern der Kirche, zu beiden Seiten je 3 Heilige von richtiger Modellirung, anmuthiger Haltung und trefflichen Gewändern. Diesem Portal gegenüber stehend, richten wir das Auge noch rechts nach dem stattlichen Giebel des südlichen Kreuzflügels hinauf, der durch seine 9 tiefen Mauerblenden, die jede mit einem Kleeblattbogen geschlossen sind, durch seine bekrönende Kreuzblume und durch die ihn flankirenden dreigeschossigen Thürmchen von der schönsten Wirkung ist.

Kehren wir also nunmehr ins Innere des Doms und seiner Anbauten zurück, um seinen übrigen Schmuck an Kunstdenkmalen, worunter die der Malerei besondere Beachtung verdienen, in Augenschein zu nehmen. Gleich im Westen zeigt uns die Mitte der Fürstengruft den aus Messing gegossenen Sarkophag des Erbauers, Friedrichs des Streitbaren, der auf der Deckplatte im Flachrelief ruht, aber mit den das Denkmal umgebenden Gestalten der Geistlichen von ziemlich schlechter Arbeit ist. Ungleich besser sind die zwischen den Geistlichen stehenden, in Messing gravirten Engelgestalten. Rings umher erblicken wir noch eine Menge eherner Grabplatten mit den grossentheils eingravirten Figuren der Verstorbenen, lauter Nachkommen jenes ersten Kurfürsten von Sachsen aus dem Hause Wettin, darunter auch

seine durch den an ihnen begangenen Raub aus dem Altenburger Schlosse bekannten Enkel. Die durch ihren Kunstwerth bedeutendste derselben ist unbedingt die Platte mit der gravirten Gestalt der Herzogin Sidonie, der 1510 gestorbenen Tochter des Königs Georg von Podiebrad; eine Zeichnung von so viel Empfindung und Charakter und so grosser Sicherheit und Sauberkeit, dass sie sicher von einem sehr geschickten Meister herrührt, den Ernst Förster für *Albr. Dürer* halten möchte. Auch in der daneben liegenden kleinen Gruftkapelle (q) findet sich ein Altarbild von *Lucas Cranach* aus dem J. 1534, das in der Ausführung zu seinen vorzüglicheren Werken gehört. Es ist im Mittelbilde Christus in der Weise des Eccehomo, aber neben ihm nicht etwa Pilatus und die Juden, sondern Maria und Johannes. Ueber ihm Engel mit den Werkzeugen der Passion. Die Flügelbilder enthalten den Herzog und seine Gemahlin, begleitet von je 2 Aposteln. Gewiss der früheren Lebenszeit desselben Malers gehört auch das Bild mit seinen eigenthümlich katholischen Vorstellungen auf den Flügeln an, welches über dem Altar vor dem Lettner hängt. Es bildet, wie gewöhnlich, einen verschliessbaren Schrein, der geöffnet als Hauptbild in der Mitte die Kreuzigung mit den Schächern zeigt, und darunter als Andeutungen des Opfertodes Christi die Opferung Isaak's (in Gegenwart des Donators) und die Erhöhung der ehernen Schlange. Die Seitenflügel enthalten jeder drei Scenen aus der Legende vom heil. Kreuz, nämlich links: wie es ausgegraben wird, wie es einen Todten auferweckt, und wie es fortgetragen wird; rechts: wie Constantin d. Gr. das Zeichen des Kreuzes am Himmel erblickt, wie Heraklius das wirkliche Kreuz vor eine Stadt trägt, und wie er nur im Bussgewande den Eintritt in die Stadt erlangt. Ist der Schrein geschlossen, so sieht man aussen ein Eccehomo und eine Madonna, und darunter auf dem Sockel das Fegefeuer. Mag auch Schuchardt, der Hauptforscher der Werke unsres Meisters, es ihm absprechen, jedenfalls ist es ein Bild im Cranachschen Stile; und zwar ein äusserst liebliches, trefflich gezeichnetes und in allen Details mit grosser Feinheit ausgeführtes. Und doch kommen diese Cranachschen Werke an innerer Bedeutung und Tiefe des ächt theologischen Gedankens dem interessanten Altarbilde im Chore unsres Domes nicht gleich, das, erst neuerdings in seinem vollen Werthe von Ernst Förster gewürdigt, ganz offenbar aus der Eyckschen Schule hervorgegangen ist und vermuthlich einen in seiner Zeit ziemlich isolirt stehenden sächsischen Künstler zum Urheber hat, aber welchen, ist bis jetzt völlig unbekannt. Im Mittelbild sehen wir die drei Könige dem auf der Mutter Schoosse sitzenden Knäblein ihre fürst-

lichen Gaben darbringen. Wie sich in Haltung und Gesichtsausdruck dieser Drei ganz eigenthümliche, wohldurchdachte Motive kund geben, so in noch höherem Grade in dem Jesuskinde, das dem zunächst knieenden Könige nicht etwa, wie gewöhnlich, den Segen gibt, sondern durch den auf den Mund gelegten Finger das grosse Geheimniss des Fleischgewordenen „Wortes“ andeutet. Die Mutter, in einen weiten Mantel von schönem Faltenwurf gehüllt, hat langes herabhangendes Haar und mehr portraitartige, als ideale Gesichtszüge. Die Flügelbilder enthalten die 4 Apostel Philippus, Jacobus d. J., Jacobus d. Ä. und Bartholomäus.

Was im Uebrigen der Dom noch an bedeutenden Kunstwerken in sich schliesst, befindet sich eben hier im Chore. Es sind die vier Statuen aus Sandstein, von denen wir 2 über der in spätgothischer Weise verzierten Thür zur Sacristei, 2 auf der entgegengesetzten Seite sehen. Dort Kaiser Otto I. und seine Gemahlin Adelheid, als Gründer des Domstiftes, hier der Evangelist Johannes und der Bischof Donatus, als Schutzpatrone der Kirche, alle vier unter kleinen, zinnenartig bekrönten Baldachinen. Kaiser und Kaiserin sind im Krönungsschmuck mit Tunica und Hermelinmantel, letztere auch um Hals und Kinn mit einer festanliegenden Kopfbinde, wie noch die heutigen Carmeliternonnen sie tragen. Johannes, in langem Unterkleid mit weiten Aermeln und im Mantel, weist mit dem Zeigefinger der Rechten auf sein aufgeschlagenes Evangelium mit den Anfangsworten: In principio erat verbum, das er in der Linken hält; Donatus erscheint im Messgewande mit Bischofsstab und niedriger Bischofsmütze. Alle 4 Statuen verrathen einen für die Schlusszeit des 13. Jahrh. sehr geschickten Meister, der es wohl verstand, seinen Bildern Ausdruck und Individualität zu geben und durch die Falten der Gewänder die Körperformen durchblicken zu lassen. Man hat den Kunstwerth dieser Werke vielfach mit dem der Statuen im Chor des Naumburges Domes (vgl. S. 123) verglichen, aber diese sind idealischer, die Meissner dagegen, namentlich im Kostüm, zeitgemässer und geschickter behandelt.

Zuletzt sei noch das neben jener Thür zur Sacristei stehende zierliche Sacramenthäuschen erwähnt, dessen unteren Theil drei neben einander befindliche Schränkchen bilden mit einer Bekrönung von geschweiften Spitzbogen (Eselsrücken), über deren Mitte sich eine Fiale erhebt, welche aus zwei durchbrochenen Geschossen und einer Pyramide besteht; eine überzierliche, spätgothische Arbeit aus dem Ende des 15. Jahrh.

So tragen auch hier, wie in fast allen grösseren Domen des deutschen Mittelalters, die Plastik und Malerei dazu bei, den Dom

zu Meissen zu einem der wichtigsten kirchlichen Baudenkmale zu machen, das freilich mit Einschluss seiner Anbauten mehreren Epochen der Gothik angehört, aber die verschiedenen Entwickelungsstufen derselben deutlich veranschaulicht. Die Anbauten sind an der Aussenseite mehr entstellend als verschönernd, aber dafür entschädigt uns im Innern der erhabene Anblick der Pfeiler mit ihren reichen Capitälen und schönen Gewölbelinien, und eine gewisse harmonische Gesammtwirkung, die in den geometrischen Verhältnissen der Seitenschiffe zum Mittelschiffe ihre Ursache hat.

Es mag Menschen geben, denen die jetzige Benutzung des an die Nordseite des Domchores grenzenden

SCHLOSSES

der sächsischen Fürsten, zu welchem einst die aus dem Prinzenraub bekannten Brüder Ernst und Albrecht 1471 den Grundstein legten, für einen unsrer industriellen Zeit angemessenen Fortschritt halten; ich bin der Meinung schon deshalb nicht, weil die Ueberweisung desselben zur Porzellanfabrik im Anfang des vorigen Jahrh. geschah, also in einer an Kunstsünden reichen Zeit; und sich sogar behaupten lässt, dass dergleichen Acte der Entwürdigung heutzutage schwerlich in Deutschland vorgenommen werden könnten. Lässt sich nicht vielmehr, nach den überall aus ihren Trümmern in ihrem alten Schmucke neu erstehenden Burgen und Schlössern hoffen, dass auch diese Albrechtsburg möglichst bald zu einem edlen Sitze des sächsischen Fürstenhauses wieder umgeschaffen und eine diesem Zwecke entsprechende innere Ausstattung empfangen wird? Sie kommt zwar an Reinheit und Einfachheit des Stiles den andern noch mehr oder weniger unversehrt stehenden Schlössern des gothischen Mittelalters nicht gleich, zeigt vielmehr schon den Uebergang zu einer an neuen architektonischen Motiven armen Zeit, ist aber doch ein in manchen Einzelheiten sehr kunstreicher, hübsch ausgeführter Bau.

Den eigenthümlichsten Anblick gewährt das Schloss unstreitig vom innern Hofe aus, wo wir dem Dom zunächst einen kleinen Flügel bemerken, der in zwei Stockwerken einen überwölbten Gang hat. Ihm reiht sich die Hauptzierde dieser Aussenansicht, der aus dem Achteck construirte Treppenthurm an, und weiter links die Façade mit ihren breiten, viertheiligen, durch eingesenkte Spitzbogen überspannten Fenstern, ihren schmalen und hohen Erkern im Dachgeschosse und ihrem in der Ecke links stehenden einfacheren Thurm. Jener achteckige Treppenthurm hat in allen Stockwerken offene, überwölbte Hallen, die uns den Durchblick auf die Wendeltreppe gewähren. Jede dieser Hallen hat eine zierliche Balustrade, mit decorativen und anderen Reliefs geschmückt, unter denen die der

untersten Balustrade (vom J. 1524) zwar wegen ihres humoristischen Inhalts interessant anzusehen, aber ohne grossen Kunstwerth sind. Leider zeigt das Innere des Schlosses nur noch wenige Ueberreste seiner ehemaligen kunstreichen Ausschmückung. Der Kirchensaal mit seiner Johanniskapelle, die Wappenstube, die Rathsstube, der Tafel- und der Frauensaal, das Alles ist verschwunden; nur das Netzgewölbe ist in vielen noch unversehrt, und in einigen Zimmern sieht man noch die sonderbar gebildeten, Gewölbetragenden Säulen, deren Schaft aus palmenartigen Sockeln hervorzuwachsen scheint.

Wer einmal dem für Meissen bestimmten Ausfluge einen Tag widmet und für die älteste der drei Schwesterkünste eine besondere Vorliebe fühlt, wird, glaube ich, noch hinlängliche Zeit finden, diesem Zweige einen kleineren anzufügen und die nur $1/2$ St. von da entfernte, an der Landstrasse nach Leipzig liegende Ruine der Klosterkirche zum heil. Kreuz in Augenschein zu nehmen. Sie gewährt uns ein frappantes Beispiel einer rein äusserlichen Verbindung des romanischen und gothischen Stils, womit auch ihre Erbauungszeit, 1217—33, wohl übereinstimmt. Was noch steht, beweist, dass die kleine Kirche sonderbarer Weise nur ein Haupt- und ein südliches Seitenschiff hatte. Statt des nördlichen finden sich Spuren einer Sacristei und eines Wohngebäudes, an welche wiederum der Capitelsaal und sonstige Klostergebäude grenzten.

IX.

Von Dresden nach Breslau.

Weder Bautzen, die erste Stadt von Bedeutung, welche sich auf dieser Route bietet, noch der auf der Zweigbahn von Löbau aus zu erreichende Fabrikort Zittau mit seiner von *Schinkel* restaurirten Johanniskirche und dem von *Schramm* erbauten Rathhause sind im Stande, uns zu einem Aufenthalte zu veranlassen. Wer aber einmal in diesen östlichen Winkel Sachsens gekommen ist, wird nicht versäumen, einen kleinen belohnenden Ausflug nach dem

Oybin

zu machen, einem unweit der Landstrasse nach Prag und nahe der böhmischen Grenze gelegenen kegelförmigen Berge, der sowol durch seine majestätischen Klosterruinen als durch seine ganze Umgebung zu den interessantesten Punkten Sachsens gehört. Der Anblick dieser Ruinen ist namentlich vom Friedhof des Dorfes Oybin aus wahrhaft erhebend. Es war, wie

wir sehen, eine einschiffige gothische Klosterkirche, die der Hofbaumeister Karl's IV., *Peter Arler* aus Gmünd, von 1369—1384 erbaut haben soll; mit einem zurücktretenden, ziemlich langen, vielseitig schliessenden Chor, der durch den noch vorhandenen hohen Scheidbogen von hübscher Form vom Schiffe getrennt wird. Darüber bemerken wir einen zweiten Bogen, der vor der Mauer ein Wenig hervortritt und offenbar zur ehemaligen Ueberwölbung des Schiffes gehörte. Hoch und weit sind die Fenster des Chores, dagegen die des Langhauses weniger hoch, wie es durch den angelehnten Kreuzgang erfordert wurde. Auf der Südseite bildet der natürliche Felsen die Umfassungsmauer, doch findet sich hier in den Felsen ein schmaler Umgang gehauen, in welchem man um diesen Theil der Kirche gehen kann. Noch jetzt sieht man an der Nordseite des Chores und des Schiffes Thüren, von denen die erstere in die ehemalige Sacristei, die letztere in den Kreuzgang führt. Die Hauptzerstörung dieser edel und einfach gothischen Kirche geschah 1577 durch einen Blitzstrahl, der ein sehr nahe gelegenes Pulvermagazin in die Luft sprengte.

Nach diesem Abstecher setzen wir von Löbau aus die Eisenbahnfahrt nach

Görlitz

fort, wo mancherlei interessante Bauwerke uns gebieten, den ersten Ruhepunkt auf der Dresden-Breslauer Route zu machen; vor allen anderen die durch ihre Lage wie durch ihre künstlerische Wichtigkeit hoch hervorragende, gothische

PETRI-PAULIKIRCHE,

die zwar von ungewissem Ursprunge, aber in ihrer jetzigen Gestalt das Werk des 15. Jahrh. ist. Wir nähern uns der Kirche von der Westseite, wo wir im Thurmbau noch deutliche Spuren der ersten Bauzeit, nämlich der spätromanischen Periode, finden. Denn die Rundbogen des Portals sind bereits grossentheils in der Spitze gebrochen und nähern sich dem Spitzbogen. Durch dieses zum Theil sehr verwitterte und verwaschene Portal (die sogenannte Brautthür) betreten wir das Innere, das uns gleich auf den ersten Blick seine bedeutendste Eigenthümlichkeit, die 5 Schiffe, vorführt, und eben dadurch, wie durch die Menge und Höhe der das künstliche Gewölbe tragenden Pfeiler einen sehr imposanten Eindruck macht. Diese Pfeiler sind von runder, cannelirter Form, haben aber einen achteckigen Sockel, und lassen, wie es die späte Gothik liebte, die Gewölberippen ohne Capitäle aus sich hervorgehen. Das Mittelschiff und die mit diesem gleich hohen inneren Seitenschiffe gehören zu den höchsten Anlagen dieser Art, dagegen sind die äusseren niedriger und verrathen schon dadurch ihre spätere Entstehung, dass

keines von beiden, am wenigsten das nördliche, sich ganz bis nach Osten erstreckt. Ausser der erwähnten Brautthür bemerken wir zunächst noch 2 Eingänge auf der Südseite, von denen der eine eine offene Vorhalle bildet. Neben diesem beginnt die Sakristei, welche wenigstens von aussen als eine Fortsetzung des südlichen Seitenschiffes erscheint. Westlich erblickt man im Innern beim Eingange 4 mächtige viereckige Pfeiler, die mit der gegenüberstehenden Mauer die Thürme tragen und eine Vorhalle vor den 3 mittleren Schiffen bilden; am äussersten Ostende liegt der kurze Chor, dessen dreiseitiger Schluss vor dem eckigen Schluss der zunächst liegenden Seitenschiffe vorspringt. Zu diesen Sonderbarkeiten in der Anlage kommen noch auffallendere Unregelmässigkeiten, selbst solche, an denen wiederum offenbar die Nachlässigkeit des Baumeisters schuld ist. Denn abgesehen davon, dass das nördliche Seitenschiff viel schmaler ist, als das südliche, hat jenes nur im Aeusseren Strebepfeiler, dieses dagegen nach Innen tretende Strebepfeiler, wodurch hier Kapellen für Altäre gebildet werden. Ebensowenig sind die Fenster in diesen beiden äussersten Schiffen unter sich und mit den ihnen gegenüberstehenden an Breite und Stellung gleich; noch schlimmer aber sind die von West nach Ost gehenden Linien der Pfeilerstellung behandelt, da eigentlich nur eine einzige von ihnen gerade ist, während die 3 anderen zum Theil sehr auffallende Biegungen machen; was, wie beim Dom in Erfurt, wol durch das natürliche Felsenfundament des Baues herbeigeführt wurde. Diesem Felsengrunde haben wir auch gewiss die Existenz der grossen Krypta zu verdanken, wol der einzigen gothischen, welche die Baukunst in Deutschland aufzuweisen hat. Sie weicht, wie man sogleich beim Eintritt von aussen sieht, nicht nur durch ihre Grösse und Höhe von den romanischen Krypten ab, sondern auch durch die Eigenthümlichkeit ihrer Pfeilerstellung, und verräth in Allem, nur nicht in der Form der Fenster, den Stil des 15. Jahrh. Aber diese romanischen Fenster nöthigen uns zu der Vermuthung, dass die Umfassungsmauern der Krypta wenigstens aus der Zeit jenes spätromanischen Thurmbaues herrühren, und dass nur das Innere gothisch umgebaut worden ist, mithin würde auch die Erscheinung einer rein gothischen Krypta damit wegfallen. Unter ihren mannichfaltig gebildeten Pfeilern sind die gekuppelten die auffallendsten; sie bestehen nämlich aus einem stärkeren achteckigen ohne Kapitäl und ohne Deckplatte, neben dem 2 schwächere achteckige, mit Kapitälen versehene stehen, so dass alle drei durch einen dicken Steinbalken, der das Gewölbe trägt, überdeckt sind, und auf den Seitensäulen die scharfkantigen, hervorspringenden Gewölberippen aufsitzen. Ebenso sonder-

bar sind andere freistehende, achteckige Pfeiler dadurch, dass die Gewölberippen nicht etwa aus ihnen hervorwachsen, sondern ohne weitere Kapitälverbindung darüber emporsteigen.

Görlitz, dessen übrige Kirchen ebenfalls meistens der späteren Gothik angehören, besitzt noch manche andere bauliche Merkwürdigkeiten, unter denen das alte, 1490 erbaute Thor, der Kaisertrutz, und der im Renaissancestil ausgeführte Treppenaufgang zum Rathhause die sehenswerthesten sein möchten. Doch kann ich ihnen keine besondere künstlerische Bedeutung beilegen, und beschränke unsere Wanderungen daher auf den Weg zu der nordwestlich von der Stadt liegenden kleinen Kapelle zum heil. Kreuz, weil sie uns, wenn auch kein grosses Kunstwerk, doch einen höchst achtungswerthen Ausdruck der Frömmigkeit vorführt, wie wir ihn der Spätzeit des Mittelalters kaum zugetraut hätten. Als nämlich der Bürgermeister der Stadt, Georg Emmerich, zweimal die Wallfahrt nach Jerusalem gemacht hatte, liess er nach mitgebrachten Zeichnungen und Modellen des heil. Grabes in den Jahren 1481—89 hier in der Nicolaivorstadt, wo die Umgebung ihm mit den heiligen Stätten bei Jerusalem einige Aehnlichkeit zu haben schien, die kleine, zweigeschossige, gothische Kapelle bauen, deren Hauptbedeutung darin bestand, dass sie im Ganzen wie in Einzelheiten den Kreuzestod Christi in seinen Hauptmomenten vergegenwärtigen sollte. Der ganze obere Raum stellt nämlich den Saal vor, in welchem der Heiland mit den Jüngern das Osterlamm einnahm; der steinerne Tisch, der darin steht, soll denjenigen bedeuten, auf welchem die Kriegsknechte um die Kleider würfelten (obwol kein Evangelist von einem Tische spricht); die Löcher im Fussboden bezeichnen die 3 Kreuze auf Golgatha; der Körper am Krucifix im unteren Stockwerk soll genau die Grösse des Heilandes haben; der Kasten hinter dem Altar soll der Gotteskasten sein, in den Judas die 30 Silberlinge warf; und manches Andere der Art. Nahe dieser Kapelle steht ein kleines, für uns deshalb viel wichtigeres Gebäude, weil es in verkleinertem Maassstabe ziemlich treu nach dem Muster des heil. Grabes in Jerusalem ausgeführt ist; denn es bildet ein halbes Zehneck, das aussen von angelehnten romanischen Säulen mit Rundbogen umgeben ist und einen einfachen Vorbau als Vorhalle hat. Mitten auf dem Dache steht als Thurm eine kleine, von 10 Säulen getragene, offene Kuppel.

Wenn uns die Besichtigung dieser Baudenkmale von Görlitz und die kleine Wallfahrt zum heil. Grabe etwas länger gefesselt hat, als es der Kunstwerth der letzteren vielleicht erforderte, so können wir dagegen das einige Stunden später zu erreichende Liegnitz ungehindert passiren.

Die rein gothische Petri-Paulikirche dieser Stadt soll zwar ein nicht uninteressantes ehernes Taufbecken enthalten, das, obwol es mir völlig unbekannt geblieben ist, doch schwerlich allein zu einem Aufenthalte veranlassen könnte. So gelangen wir in einer Stunde nach dem im Verhältniss zu seiner Grösse für uns ziemlich armen

Breslau,

das neben einigen Kunstdenkmalen der Neuzeit auch der mittelalterlichen Gotteshäuser eine grosse Menge besitzt, von denen manche durch architektonische Eigenthümlichkeiten bemerkenswerth sind, jedoch nur wenige auf hohen Kunstwerth Anspruch machen können. Wenn aber auch keines unter ihnen den baulichen Kunstwerken ersten Ranges zuzuzählen ist, so scheint mir, verdienen die Kunstdenkmale der Stadt, und zwar nicht blos die der mittelalterlichen Architektur, es doch wol, endlich einmal von einer in den Forschungen der Kunstgeschichte bewanderten Feder beschrieben und gewürdigt zu werden. Daran fehlt's hier mehr, als in irgend einer anderen Stadt von solcher Grösse und so reicher Vergangenheit.

Dagegen kann Breslau sich rühmen, aus der Neuzeit 2 grossartige Werke der monumentalen Plastik zu besitzen, von denen wir das eine auf dem Paradeplatze erblicken, der den westlichen Theil des s. g. „grossen Ringes" bildet. Ich meine die kolossale, bronzene Reiterstatue Friedrichs des Grossen von *Kiss* in Berlin, die sich in ihrer Auffassung von der noch bekannteren Berliner Statue Rauch's dadurch so wesentlich unterscheidet, dass der König hier insbesondere in seiner Bedeutung für Schlesien als kräftiger Sieger und erhabener Wohlthäter des Landes dargestellt ist. Nicht als der von vielen Mühsalen gebeugte Greis, sondern als schöner, stattlicher Mann, wie er es etwa im Anfang des siebenjährigen Krieges war, sitzt er in edler Haltung auf seinem lebhaft vorschreitenden Rosse, das er mit sicherer Hand lenkt. Seine Bekleidung ist die Gardeuniform mit einem darüberhangenden faltigen Kriegsmantel. Mit emporgerichtetem Blick streckt er den rechten Arm herrschend, aber auch segnend über sein Volk aus. Es versteht sich wol von selbst, dass das Ross mit einer dem Meister der Amazonengruppe entsprechenden Vollkommenheit gebildet ist.

Der Südseite des „grossen Ringes" wird in wenigen Jahren das Gegenstück dieses Denkmals, die bereits im Thonmodell fertige Reiterstatue Friedrich Wilhelm's III., ebenfalls von *Kiss*, zu Theil werden.

Ebenso grossartig in ihrer Art ist auf dem angrenzenden Blücherplatze die gleichfalls kolossale, mit dem Postament über 26 F. hohe Bronzestatue des Marschall Vorwärts, ein treffliches, grossgedachtes Werk nach *G. Schadow's* Zeichnung

von *Rauch's* Meisterhand, das 1827 errichtet wurde. Kühn vorwärts strebend trägt der Sieger an der Katzbach in seinem weiten, sich bauschenden Kriegsmantel das Schwert in der Rechten, und streckt die Linke aus gegen den ausreissenden Feind. — Unbedeutender ist das Denkmal Tauenzien's, auf dem nach ihm benannten Platze, eine Marmorbüste von *G. Schadow*.

Da sich bei unserer Rundschau der Breslauer Kirchen nicht so wesentliche Verschiedenheiten bemerklich machen werden, dass sie uns zur Beobachtung einer streng chronologischen Folge nöthigen, sie vielmehr fast alle der frühen oder der vollendeten Gothik angehören, so ziehe ich dieses Mal der zeitlichen eine örtliche Reihenfolge vor und gehe deshalb vom Mittelpunkte des städtischen Verkehres, dem erwähnten „grossen Ringe" aus, in dessen Nähe sich der höchste Thurm der Stadt und der Provinz Schlesien, der der Elisabethkirche, erhebt. Viereckig steigt er südlich neben der Westfaçade empor, erhielt aber bei seinem Bau in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. eine allzu hohe pyramidale Spitze, so dass diese 1529 durch einen Sturm zertrümmert wurde, und der Thurm in Folge dessen seine jetzige kuppelförmige Haube erhielt, die ihm gleichwol noch immer die bedeutende Höhe von 335 F. rheinl. gibt. Die dreischiffige Kirche, in ihren Dimensionen ziemlich bedeutend, zeigt einen ihrer Erbauungszeit 1253 — 1257 entsprechenden, frühgothischen Stil und ist im Innern reich ausgestattet durch mancherlei Grabdenkmale aus Bronze und Sandstein, durch allerlei geschnitzte Altarwerke und eine reiche Anzahl von Gemälden, über deren grösseren oder geringeren Kunstwerth meines Wissens ein competentes Urtheil bis jetzt nicht laut geworden ist, vielmehr der Zukunft vorbehalten bleibt.

An den „grossen Ring" grenzt ferner mit ihrer Westseite die etwas spätere, aber doch noch wol ins 13. Jahrh. fallende Maria-Magdalenenkirche, ein schlicht gothischer Bau mit niedrigen Seitenschiffen, über deren Dach Strebebogen zum Mittelschiff hin geschlagen sind. Auffallend ist der gänzliche Mangel an Strebepfeilern an der nördlichen und südlichen Umfassungsmauer, nur der platt geschlossene, als reine Fortsetzung des Langhauses erscheinende Chor ist mit solchen versehen. Als interessantester Theil des Baues fällt jedem Beschauer das Rundbogen-Portal der Südseite auf, das sich an der 1529 niedergerissenen romanischen Vincenzkirche auf dem Elbing (einer Vorstadt Breslau's) befand. An jeder Seite der Thürlaibung stehen 3 Säulen, die, mit Ausnahme des Schaftes der beiden innersten, von der Basis bis zum Kapitäl reich und mannigfaltig ornamentirt sind. Letzteres besonders hat die spätromanische Form und ist mit

allerlei phantastischen Thiergestalten und Blätterverzierungen versehen. Diese Säulen und der zu ihnen gehörige innere Eckpfeiler sind durch bunt skulpirte Halbkreisbogen verbunden, welche das Bogenfeld einschliessen. An dem einen derselben befinden sich recht gut gearbeitete, aber verwitterte Relieffiguren, in denen wir Scenen aus der Jugendgeschichte Christi erblicken. Von den beiden Löwen, die als Wächter des Heiligthums neben dem Sockel der äussersten Säule angebracht waren, ist nur noch der eine ziemlich mangelhafte erhalten. Die beiden Thürme der Kirche, an den Ecken mit starken Strebepfeilern versehen, bestehen aus 5 quadratischen Geschossen, trugen aber, wie sich leicht erkennen lässt, ehemals eine pyramidale Spitze. Das Innere der Kirche schmückt seit Kurzem eine Glasmalerei, Christus und Magdalena im Garten, nach dem Carton von *Teschner*, mit der Architektur von *Glinsky*, ausgeführt in der kön. Glasmalereianstalt zu Berlin.

Nicht weit von da erblicken wir auch den hohen, gewaltigen Bau der Dorotheen- oder Minoritenkirche, deren Gründung im J. 1350 man der Baulust Kaiser Karl's IV. verdankt. Dass sie ganz ohne Thurm geblieben, mag vermuthlich von ihrer eignen, die vorhandenen Geldmittel erschöpfenden Ausdehnung kommen. In der That ist im Innern der Anblick der gewölbten, breiten und gleich hohen Schiffe, die der Vorschrift „Christenglauben und Christusamt in lichter Weite zu verkünden" wol genügen, ein äusserst imposanter. Aber leider sind in der spätern Rococozeit gewaltig viele, geschmacklose, theils bewegliche, theils unbewegliche Zierrathen oder vielmehr Verunzierungen hineingebracht worden.

Wir wandern vom „grossen Ringe" nunmehr weiter zum Ritterplatz, der an der Nordseite von 3 Kirchen begrenzt wird, von denen wir wenigstens die 1240 gegründete des heil. Vincenz erwähnen, welche 1530 als Ersatz jener auf dem Elbing niedergerissenen Vincenzkirche den Prämonstratensern überwiesen wurde. Ihre 3 Schiffe, deren mittleres schmal und hochgewölbt ist und sich über die niedrigen Seitenschiffe erhebt, ist im Innern reich an Bildwerken von Erz und Stein, sowie an geschnitzten Holzarbeiten, unter denen sich manches Werthvolle befinden mag.

Haben wir dann endlich noch am Ende der Albrechtstrasse, die durch ihre prächtigen Gebäude sich vor allen anderen Strassen hervorthut, einen Blick auf den hübschen Giebel der Westseite der Dominikanerkirche geworfen, dessen Seiten durch Spitzthürmchen gebildet wird, von denen je zwei wieder einen kleinen Spitzgiebel einschliessen, so gehen wir, um zunächst die Kirchenschau zu vollenden, zu den Vorstädten hinaus, und zwar zur

ältesten, mit Kirchen, Kapellen und Klöstern noch übersäten Sand- und Domvorstadt. Das imposanteste Gebäude dieses sogenannten „Sandes“ ist die gothische, in der 2. Hälfte des 14. Jahrh. erbaute L. Frauenkirche, die wegen ihrer Lage auch Sandkirche heisst. Sie besteht aus einem Langhause, das sich ohne Querschiff als Chor fortsetzt und einen vielseitigen Schluss hat. Zwei Reihen mächtiger Pfeiler trennen das breite Mittelschiff von den ebenso hohen Seitenschiffen und machen mit der gewaltigen Höhe der Fenster in den Umfassungsmauern einen ähnlichen Eindruck, wie der der Minoritenkirche. Der Thurmbau bildet eine Art von westlichem Querschiff, das offenbar 2 Thürme neben seinem Mittelbau tragen sollte. Doch ist nicht einmal der südliche in seiner Vollendung mehr vorhanden.

Ueberschreiten wir von der Sandinsel aus die Dombrücke, so zeigt sich uns gleich links die Kirche zum h. Kreuz, die, wie sie „zur Ehre des allmächtigen Gottes und des Leben gebenden Kreuzes“ vom Herzog Heinrich IV. von Breslau 1288 gegründet wurde, auch selber in Kreuzform erscheint und sowol als ungetrübter, unveränderter, frühgothischer Kirchenbau, als auch insbesondere durch das Vorhandensein einer Unterkirche des h. Bartholomäus von besonderem Interesse ist. Letztere wurde, nach langer Entweihung, 1843 dem Gottesdienst zurückgegeben. Die Oberkirche bildet ein griechisches Kreuz mit fast gleichen Schenkeln; das Langhaus ist dreischiffig mit schmalen Seitenschiffen; Chor und Kreuzflügel schliessen, was bei letzteren ziemlich ungewöhnlich ist, dreiseitig aus dem Achteck. Je eine kleine quadratische Thurmanlage befindet sich im Winkel zwischen Langhaus und Querschiff, und 2 Sakristeien an der Nordseite des Chores. Wir betreten das Innere durch die Vorhalle der Südseite und finden 3 in der Grundform oblonge Pfeilerpaare, welche die Arkaden der 3 gleich hohen Schiffe tragen. Während die 3 westlichen Gewölbejoche, die 3 im Chor und die beiden oblongen im Querschiff ein einfaches Kreuzgewölbe haben, und die zwei anderen in den Seitenschiffen fächerartig gebildet sind, ahmen die 3 grossen Joche des Mittelschiffs und der Vierung in ihren Rippen abermals die Form des griechischen Kreuzes nach. Die Fenster der Nordseite sind, wie das grosse der Westseite, jetzt zum Theil vermauert.

Das Wenige, was wir in dem ziemlich schmucklosen Innern an wichtigen Denkmalen bemerken, ist zunächst im Chor das herrliche Grabmonument des erwähnten Stifters, Herzogs Heinrich IV. Es ist eine Tumba, deren sprechende, ausdrucksvolle Portraitfigur aus gebranntem Thon auf einem Untersatz ruht. Dieser hat ringsum Seitenplatten aus

Sandstein, mit Reliefgestalten von Engeln versehen, die das Monument zu tragen scheinen. Der Stil ist im Ganzen noch etwas schwer und massenhaft. Diesem Werke schliesst sich als gleich wichtig ein in der innern Lünette über der Thür des nördlichen Thurmes befindliches, allzu versteckt liegendes Hautrelief an, das Gott Vater darstellt, der auf dem Schoosse den gekreuzigten Sohn hält, während der h. Geist als Taube auf letzteren herabschwebt. Rechts davon kniet der erwähnte Herzog mit dem Modell einer gothischen Kirche in den Händen (die aber nicht unsere Kreuzkirche ist), und links von der Mittelgruppe seine Gemahlin Mathilde, also offenbar ein Votivdenkmal, das, wenn es wirklich dem Ende des 13. Jahrh. angehört, eine genauere stilistische Vergleichung mit den Wechselburger und Naumburger Skulpturen verdienen möchte. Von den beiden Thürmen der Kirche, die sich, wie wir sahen, westlich neben den Kreuzflügeln, als quadratische Körper erheben, hesteht der südliche aus 7 Geschossen, die nur an einer Ecke zwei mächtige, in Fialen auslaufende Strebepfeiler haben und hinter der bekrönenden Brüstung die achtseitige, kupfergedeckte Spitze tragen. Der nördliche Thurm ist niedriger und überragt die Dachhöhe des Querschiffes nur wenig. Sehen wir uns, wo möglich vom Thurm herab, dieses Mal auch das Kirchendach an, so finden wir abermals die Form des griechischen Kreuzes, dessen 4 Arme in gleicher Höhe liegen, aber die Dächer der Seitenschiffe sind niedriger und laufen, wie wir es an manchen Backsteinkirchen Niedersachsens bemerken, quer d. h. von Nord nach Süd, und bestehen aus so vielen Satteldächern, als sich Gewölbejoche in den Seitenschiffen befinden.

Da ich über das Innere der mit ihrer halben Höhe über dem umliegenden Terrain liegenden Bartholomäikirche nichts Anderes zu bemerken habe, als dass sie unter dem ganzen Raum der Oberkirche liegt und mit spitzbogigen, flachen Kreuzgewölben bedeckt ist, die im Langhause von 10 schwerfälligen Pfeilern getragen werden, so richten wir sofort von hier östlich unseren Blick nach dem benachbarten Dom zu St. Johann, der uns zunächst seine gut restaurirte Westfaçade mit den beiden in quadratisch massiven Geschossen aufsteigenden Thürmen und ihren stumpfen Ziegeldächern zeigt. Seine Gründung soll freilich ins J. 1148 fallen, wonach der Bau romanisch gewesen wäre, doch sind davon wenige Spuren mehr zu entdecken; vielmehr zeigt das Vorhandene im Chor den früh-, in den übrigen Theilen den später gothischen Stil des 14. Jahrh. Jene restaurirte Westfaçade muss im Mittelalter eine prächtige Vorhalle gewesen sein, die viele Säulen, Statuen und reiches Laubwerk aus der Spätzeit der Gothik

gehabt hat, wie man aus den noch vorhandenen Spuren sieht. Auch die Ostseite gewährt im Ganzen einen guten Anblick, der aber ungetrübter wäre, wenn man sich die beiden angeklebten, im neueren italienischen oder vielmehr Rococostil erbauten Kapellen wegdenkt, von denen wenigstens die eine das Werk des berühmten, in Bernini's Geschmack arbeitenden Baumeisters *Fischer von Erlach* ist. So wenig wir im Innern des Domes architektonisch Bemerkenswerthes finden, so reich ist es dagegen an plastischen Werken und Gemälden, unter denen sich mehrere meines Erachtens noch nicht gehörig gewürdigte aus dem Mittelalter befinden. Am bekanntesten ist das Werk *Peter Vischer's*, die messingne Grabplatte des 1506 gestorbenen Bischofs Johann, die freilich in ihrem ganzen scharfen, eckigen Stil sehr von des Meisters späteren, besseren Werken, namentlich vom Sebaldusdenkmal, abweicht. Weniger bekannt ist eine in der 7. Kapelle des nördlichen Seitenschiffes befindliche anmuthige Madonna mit dem Kinde von *Lucas Cranach*, und der für die Kirche freilich viel zu kleine und niedrige, ganz aus getriebenem Silber gearbeitete Hochaltar im Renaissancestil, den der Goldschmied *Paul Nitsch* im J. 1590 vollendete.

Unter den übrigen öffentlichen Gebäuden der Stadt ist das in der Mitte des erwähnten ,,Ringes" liegende Rathhaus das einzige, dem wir Interesse abzugewinnen vermögen. Sein Kunstwerth mag ebenso bedeutend sein, wie seine vielen sogenannten ,,Sehenswürdigkeiten" und Curiositäten des Aeusseren wie des Inneren. Es zeigt durchweg den gothischen Stil, aber nicht überall den seiner Haupt-Erbauungszeit von 1350—1360, sondern an der Südseite, wo wir die beiden zierlichen Erker sehen, einen späteren, von gothischen Formen und Details schon überfüllten Stil. Recht hübsch ist der kleine Thurm mit seiner kupfernen Spitze, die zweimal durchbrochen und mit vergoldeten Knöpfen versehen ist.

Indem wir die blosse Aufzählung der übrigen äusserlich imponirenden Gebäude der Stadt den Reisehandbüchern allgemeineren Inhalts überlassen, wenden wir uns zu der vor wenigen Jahren aus verschiedenen zerstreuten Bestandtheilen vereinigten Gemäldesammlung, welche in einer Reihe von Zimmern des Ständehauses aufgestellt ist. Diese Bestandtheile sind 1) Die vom Könige Friedrich Wilhelm III. aus der Doublettensammlung des Berliner Museums der Stadt Breslau überwiesenen Bilder, unter denen manche werthvolle Italiener sind. 2) Die Sammlung des 1829 verstorbenen Hofrath Bach, vorzugsweise Franzosen und Niederländer des 17. Jahrh.; beide befanden sich bisher im Local der ,,schlesischen Gesellschaft für vaterländische Cultur." 3) Die vom Prof. Büsching aus den 1810 aufgehobenen Klöstern zusam-

mengebrachten, welche bis dahin im Kunstkabinet der Universität waren, sich aber meistens auf die deutsche Schule beschränken. Hier hat man, wenn man sie benutzen will, die beste Gelegenheit, den talentvollen, aber oft verschrobenen Maler *Michael Willmann* aus Königsberg kennen zu lernen. 4) Die ehemals im Gymnasium zu St. Maria-Magdalena aufbewahrte Sammlung, die neben manchen werthvollen Bildern der Niederländer des 17. Jahrh. (*Wouwermann*, *Berghem*) auch manche Stücke der geschmacklosen Zeit des vorigen Jahrh., besonders aber viele Landschaften, Thierstücke und Stillleben enthält. 5) Mehrere Bilder aus der Rhedigerschen Bibliothek der Elisabethkirche, darunter besonders viele Portraits, namentlich auch recht gute vom *älteren Cranach*. Endlich 6) die seit 1841 vom Kunstverein angekauften Bilder jetziger Maler, darunter mehrere treffliche Sachen von *Lessing*, *Julius Hübner*, *Mücke*, *Felix Schiller* (in München verstorben), *Rosenfelder* in Königsberg (Columbus die Abnahme seiner Ketten verweigernd) u. a. sich befinden. Ueber die einzelnen Werke der ganzen Sammlung sind bis jetzt so gut wie keine Urtheile laut geworden, weshalb ich aus Mangel an eigner Anschauung die Hervorhebung und Würdigung des Werthvollsten dem kunstgeübten Auge des Beschauers hier überlassen muss.

X.

Von Breslau nach Berlin.

Je kunstärmer diese ganze Route mit Ausnahme ihres Endpunktes, desto mehr ist es unsere Pflicht, ein wenn auch nicht auf dieser Linie selbst, doch in der Nähe derselben, in der Festung

Glogau

befindliches, erst in den letzten Jahren etwas bekannter gewordenes Kunstwerk gebührender Weise zu erwähnen. Im dortigen Dom, auf einem Seitenaltar, hängt nämlich ein Madonnenbild vom *älteren Cranach*, bezeichnet mit der Jahreszahl 1518 und der geflügelten Schlange als Monogramm des Meisters, das Hr. v. Quast geradezu für das Meisterstück des Künstlers erklärt, so dass wir bei der von den befahrensten Strassen entfernten Lage Glogau's um so mehr wünschen müssen, das kaum 16 Z. hohe, 18. Z. breite Bild durch den Kupferstich bald veröffentlicht zu sehen. Maria in halber Gestalt hält das Christuskind mit beiden Händen vor sich und neigt sich sanft zu ihm herab. In dem überaus lieblichen Antlitz

der Mutter liegt der Cranachsche Typus, aber so gesteigert, dass der Künstler sich hier gleichsam selbst übertroffen hat. Es ist die reizendste Unschuld, die er hier darstellte, die zarte Magd des Herrn, die mit unendlichem Liebreiz auf ihre Herzensfreude herniedersieht. Sie trägt ein carmin- oder braunrothes Unterkleid und einen dunkelblauen Mantel, dessen rothes Futter mit gelb schillernden Lichtern versehen ist. Das lang herabwallende, blonde Haar ist oben von einem weissen Schleier bedeckt, der vorn zum Theil bis auf die Augenlider herabfällt. In der technischen Vollendung entwickelte der Meister hier die höchste miniaturartige Sorgfalt und Zartheit.

Auf unserer langen Route selbst ist

Frankfurt a. d. O.

der erste und einzige Ort, der sich uns bis Berlin hin als Ruhepunkt darbietet, indem er uns zur Besichtigung seiner Marien- oder Oberkirche auffordert. Sie ist eine der im Ganzen in Deutschland nicht zahlreichen gothischen Kirchen, welche fünf Schiffe im Langhause haben (vgl. S. 17). Diese fünf sind durchweg gleich hoch, aber die beiden äusseren sind, was im Kirchenbau höchst auffallend ist, mit Pultdächern gedeckt, deren schräge Seite nach innen abfällt, so dass nach aussen die mit Stabwerk gegliederte Umfassungsmauer in gleicher Höhe fortläuft. Dagegen bilden die Kreuzflügel des Querschiffes nördlich und südlich einen Giebel, von denen jener durch eine später vorgelegte vieleckige Nische verdeckt wird. Von den beiden westlichen Thürmen steht nur noch der nördliche, da der südliche vor etwa 30 Jahren einstürzte.

Im Innern bemerken wir zunächst verschiedenartig gebildete und gegliederte Arkadenpfeiler, welche die quadratischen Gewölbejoche bilden; nur im Chor, um dessen siebenseitigen Schluss die inneren Seitenschiffe einen Umgang bilden, sind die Pfeiler gleichmässig von achteckiger Grundform. Es scheint überhaupt, als ob der Chor viel mehr aus Einem Gusse ist, als die übrigen Theile der im Wesentlichen um die Mitte des 14. Jahrh. erbauten Kirche. Auch an beweglichen Kunstwerken der Plastik und Malerei enthält das Innere noch Vieles, obwol der grössere Theil ihrer ehemaligen Altäre — man zählte deren am Schlusse des Mittelalters 36 — verschwunden ist; doch sind die Schnitzwerke und Tafelbilder alle von ziemlich geringer Bedeutung. Künstlerisch und antiquarisch wichtiger ist der siebenarmige Leuchter (siehe auch Colberg, Marienkirche), vielleicht aus dem J. 1376, eine der bedeutendsten Gussarbeiten des Mittelalters. Vier Adler bilden seine Füsse, darüber liegt ein Kranz von Zweigen und Früchten, zwischen denen auch mehrere kleine Hautreliefbilder angebracht sind.

Dann folgt der eigentliche Schaft mit einer Reihe von Darstellungen aus dem Leben und Leiden Christi, an deren oberste sich die Arme des Leuchters anschliessen. Mit grösserer Sicherheit, weil durch eine Inschrift bezeugt, rührt aus dem genannten Jahre das aus Metall gegossene Taufbecken in der Vorhalle des Thurmes her, das von den vier evangelischen Zeichen getragen und mit Reliefdarstellungen von mittelmässigem Kunstwerthe umgeben ist.

Da die in Frankfurt ausserdem noch vorhandenen beiden Werke der Skulptur, nämlich das jenseit der Oderbrücke liegende Steindenkmal des Herzogs Leopold von Braunschweig, und das im Park befindliche des in der unglücklichen Schlacht bei Kunersdorf gefallenen Frühlingsdichters Ewald von Kleist keinen weiteren Kunstwerth haben und sich ausserdem auch der angeblich durch einen Rettungsversuch herbeigeführte Tod jenes Prinzen als eine blosse Folge von Tollkühnheit erwiesen hat, die keines Denkmals würdig ist, so setzen wir nach diesem kurzen Ruhepunkt die Eisenbahnfahrt nach Berlin fort und betrachten vor unserem Einzuge in die Metropole deutscher Wissenschaft und Kunst in

Fürstenwalde

noch ein hübsches, aber für den Verfall der Gothik charakteristisches Denkmal der Skulptur. Es ist das im Dom befindliche Sakramenthäuschen aus Sandstein (vom J. 1510), das, obwol an gesuchtem Reichthum den ähnlichen Werken Adam Krafft's nicht vergleichbar, doch zu den interessantesten dieser Art gehört. Es besteht aus einem Fusse, der reich ist an den der spätesten Gothik eigenthümlichen Uebereckstellungen der Dreiecke zu Sechsecken und der Vierecke zu Achtecken, aus dem eigentlichen Sakramentschreine und einem pyramidalen, sechseckigen Aufsatze, der durch allzu gleichförmig gebildete Eselsrückenkränze in drei Abtheilungen zerfällt. An den Ecken des Schreins kleine Statuen von Heiligen, unter denselben allerlei kleine Thiergestalten.

Berlin,

die moderne Kunststadt instructiven, erziehenden Charakters, kann sich rühmen, in der Zeit des allgemeinen Kunstverfalls einen Meister besessen zu haben, der, mit reichem Talente begabt, als ein Lichtpunkt in der Geschichte der Kunst einen dem Geschmack seiner Zeit widersprechenden Sinn für Schönheit, Würde und Wahrheit besass. Das ist der Baumeister und Bildhauer *Andreas Schlüter*, dessen leider allzu kurze Thätigkeit in Berlin in das Ende des 17. und in die ersten Decennien des 18. Jahrh. fällt, also der prunkvollen Thätigkeit eines Fischer von Erlach in Wien gleichzeitig war. Wir werden ihn als Baumeister in Berlin (Zeughaus und Schloss), Charlottenburg und Potsdam, als Bildhauer auf der

langen Brücke, im Hofe des Zeughauses und anderswo im Einzelnen kennen lernen.

Leider wurde die von ihm betretene Bahn eines besseren Geschmacks um die Mitte jenes Jahrhunderts völlig wieder verlassen, als Friedrich der Grosse mit seinen architektonischen Projecten auftrat, die zwar in der Idee und Anlage grossartig und schön, in der Ausführung aber, die grossentheils dem Freiherrn *von Knobelsdorf* zufiel, die sprechendsten Zeugnisse von Geschmacksverirrung sind.

Das nächste bedeutende Werk, welches architektonisch Epoche macht, ist das von *Langhans* erbaute Brandenburger Thor, das zugleich als das Eingangsthor zu der mit *Schinkel* beginnenden glorreichen, classischen Kunstepoche anzusehen ist. Des Letzteren Thätigkeit würde schon vor einigen Jahrzehnten Berlin eine ganz neue Gestalt gegeben haben, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, alles Das auszuführen, was uns in seinen Planen vorliegt. Worin der eigentliche Schwerpunkt seines künstlerischen Wesens und Schaffens liegt, ist allen Kunstfreunden hinlänglich bekannt und wird aus der Betrachtung seiner Hauptwerke in Berlin (Königswache, Schauspielhaus, Museum, Werdersche Kirche, Bauakademie) und Potsdam (Nicolaikirche) klar werden. An beiden Orten werden wir auch seine zahlreichen Schüler, wie *Stüler*, *Stier*, *Persius*, *Strack* u. A., gerade das Feld vorzugsweise bebauen sehen, welches der classischen Richtung ihres Meisters am fernsten lag: die Architektur der mittelalterlichen Formen.

Da uns die nähere Charakteristik der Hauptvertreter der *Schadow-Rauch*schen Bildhauerschule zur Charakteristik ihrer sich gerade hier in Menge findenden Hauptwerke führen würde, und es in Betreff der Malerei weltbekannt ist, dass erst die Regierungszeit des jetzigen Königs den grössten Künstlern unserer Tage ein weites Feld der Thätigkeit eröffnet und grossartige Lebensaufgaben gestellt hat (*Cornelius'* Camposanto und *Kaulbach's* Wandgemälde im neuen Museum), so beginnen wir sofort unsere Wanderungen mit den in reicher Zahl uns entgegentretenden öffentlichen Werken der Plastik.

Das älteste derselben und das einzige ausserhalb der jetzigen Kunstperiode fallende ist die kolossale Reiterstatue des grossen Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg, auf einem in die Spree tretenden Pfeiler der langen Brücke; das von *Jacobi* gegossene, bedeutendste bildnerische Werk *Schlüter's* (aus dem J. 1700) und vielleicht der ganzen damaligen Zeit. Auf dem stark ausschreitenden Kampfrosse sitzt der Kurfürst in römischer Imperatorentracht, mit seinem lockenumwallten Haupt, den Herrscherstab in der Rechten, die Herrschergewalt in Blick und Bewegung; nirgends

ein Haschen nach Effect machenden Motiven. Nur die vier gefesselten Riesen, welche an den Ecken des granitenen Postamentes als unpassende Symbole der Volksunterthänigkeit sitzen, erinnern sowol dadurch, als durch ihre Haltung und Stellung an den Geschmack Ludwig's XIV.

Dann folgten die der Mehrzahl nach noch unerfreulichen sechs Marmorstatuen der Helden des siebenjährigen Krieges auf dem Wilhelmsplatze (die, da die älteren von ihnen bereits stark anfangen zu verwittern, abgeformt und in Bronze gegossen werden sollen), nämlich der Feldmarschall Graf v. Schwerin, von *Adam* und *S. Michel* (aus dem J. 1771), der General Winterfeld, von den Gebrüdern *Räntz* (1777), die Generale v. Seydlitz und v. Keith, von *Tessaert* (1778 und 1786), der General Ziethen und der Fürst von Anhalt-Dessau (der alte Dessauer), von *G. Schadow* (1794). Die beiden Letzteren bringen, als die ersten Zeugnisse gegen das manierirte conventionelle Wesen der damaligen monumentalen Skulptur, das Prinzip einer einfachen, schlichten Natürlichkeit wieder zur Geltung.

Auf der erwähnten würdigen Eingangspforte zu der Metropole der Kunst und Wissenschaft, dem von *Langhans* (1789—93) nach dem Muster der athenischen Propyläen des Mnesikles erbauten Brandenburger Thor, das den dorischen Stil zwar im Allgemeinen gut befolgt, im Einzelnen aber nicht ohne Missverhältnisse ist, prangt die von *Schadow* (1794) modellirte, von *Jury* in Kupfer getriebene (geraubte und wieder erlangte) Victoria, die mit ihrem lorbeerumwundenen, eisernen Kreuz in der Hand auf dem von vier Rossen gezogenen Wagen steht, für uns zugleich ein Denkmal glorreicher Vorzeit. Nach Schadow's Modellen sind auch die Reliefs in den Metopen der Westseite des Thores und die in einer Nische sitzende Statue des Kriegsgottes in Stein gearbeitet.

Deutlicher noch wird uns jene glorreiche Vorzeit vor Augen geführt durch das National-Denkmal auf dem Kreuzberge (aus dem J. 1818), eine von *Schinkel* entworfene gothische Spitzsäule, die als solche schon beweist, dass des Erbauers Meisterschaft nicht in den Formen der mittelalterlichen Baukunst zu suchen ist. Sie bildet im Grundriss ein Kreuz; jeder Arm desselben enthält an seinen drei Seiten eine Nische, in der kolossale symbolische Statuen stehen, welche die Hauptschlachten der Befreiungskriege darstellen. Nach den Modellen von *Rauch*, *Tieck* und *Wichmann* gegossen, zeichnen sie sich durch trefflichen Ausdruck und charakteristische Gewandung aus.

Aehnlicher Bedeutung ist die 1843 errichtete Friedenssäule auf dem Belle-Allianceplatze. Auf einem runden Unterbau erhebt sich ihr 22 F. hoher Schaft, ein

Monolith aus Granit, mit korinthischem Kapitäl, das auf den Seiten mit den preussischen Adlern geschmückt ist. Darüber eine kolossale Bronzestatue der Victoria von *Rauch*, mit Palmzweig und Siegeskranz in den Händen. Die Schleiferarbeit des Schaftes ist zwar vortrefflich, aber der künstlerische Gesammteindruck ist wenig befriedigend, denn der breite und kahle Unterbau lässt seine uncannelirte, also ohne Leben aufsteigende Säule allzu dünn erscheinen. An den Eingängen der auf diesen Platz mündenden Strassen sollen vier in trefflichen Gypsmodellen bereits fertige Marmorgruppen von *Fischer* aufgestellt werden, welche die Hauptmomente der Schlacht, die dem Platze den Namen gab, vergegenwärtigen: N a s s a u, welches zuerst auf dem Wahlplatze war, zum Kampfe sich rüstend und ihn beginnend; E n g l a n d, das als Leopard, das Wappenthier Grossbritanniens, an der Seite eines Kriegers erscheint, der, die Leiche eines gefallenen Kameraden schützend, vordringt; B r a u n s c h w e i g, als Darstellung des Augenblicks, wo das Glück des Tages sich dem Feinde zuzuneigen schien, fast ermattet und nach der ersehnten Hülfe sich umschauend; P r e u s s e n, das zur Hülfe heranstürmt und den Sieg zur Vollendung bringt.

In die letztvergangenen Decennien fällt auch die Entstehung der neben der Königswache und gegenüber neben dem Opernhause stehenden Heldenstatuen; dort die marmornen S c h a r n h o r s t's und B ü l o w's (ums J. 1823), hier die viel bedeutendere eherne des Fürsten B l ü c h e r (1826), und neben ihm seit 1855 auch seine Kriegskameraden Y o r k und G n e i s e n a u; alle fünf vom Meister *Rauch*. Der Marschall Vorwärts (von *Lequine* gegossen) steht als Fürst von Wahlstatt, kühn und machtvoll auf einem zersprungenen Kanonenlauf. Die Basreliefs des Postamentes zeigen Begebenheiten aus den Freiheitskriegen, in denen man unter den Gestalten der Fahnenträger auch die Portraits von Gottfr. Schadow, Tieck und Schinkel bemerkt. York ist eine feste, in sich geschlossene Gestalt von ruhig ernster Haltung, die uns den Gedanken der Nothwendigkeit von Preussens Erhebung vergegenwärtigt. Er lehnt sich auf seinen Säbel als auf sein gutes Recht, um zu zeigen, wie er durch den Säbel jenen Gedanken zu verwirklichen weiss. Gneisenau steht in bewegter Haltung und scheint mit der ausgestreckten Rechten auf den Schlachtplan hinzudeuten, so dass Beide die Vorbereitung zu der kampffertigen Stellung des in ihrer Mitte stehenden Blücher ausmachen. Die beiden Letzteren sind von *Friebel* in Erz gegossen.

Von diesen Bildern des Krieges versetzt uns zum Frieden eins der herrlichsten, in seiner Art lieblichsten Denkmale der Neuzeit, die von *Drake* geschaffene, von den Bürgern Berlin's im Thiergarten 1849 errichtete M a r m o r-

statue Friedrich Wilhelm's III. Die Gestalt des Königs, einfach schlicht und anspruchslos im Militärrock, steht nämlich auf einem Postament, um dessen runde Fläche sich ein 4 F. hoher Reliefstreifen zieht, der in höchst sinniger Weise das Leben harmloser, kindlicher Menschen im Freien, ihren Verkehr mit der Natur, mit Wald und Feld, mit Pflanzen und Thieren als eine Art von goldenem Zeitalter darstellt, also in einem gewissen Zusammenhange mit den Umgebungen des Denkmals; ob aber auch in einigem Zusammenhange mit der von ihnen getragenen Statue, liesse sich wol bezweifeln. Die Gruppen sind ein Meisterwerk frischer, naiver Composition.

Die grösste, herrlichste Schöpfung der Plastik, mit der Berlin in den letzten Jahren geschmückt wurde, ist unbedenklich das 1851 enthüllte kolossale Denkmal Friedrich's des Grossen, das den in die Spätzeit des Lebens fallenden Höhepunkt der künstlerischen Wirksamkeit des Meister *Rauch* ausmacht. Die dem Monument zum Grunde liegende Aufgabe war, den grossen König im Verein mit den Genossen seiner Kriegsthaten und den Gehülfen seines Wirkens im Frieden darzustellen, die Statue des Königs also zu einem Mittelpunkt seiner glorreichen Zeit zu machen. Er sitzt auf einem ruhig schreitenden Rosse, in Haltung und Geberde so, wie ihn vom Ende des siebenjährigen Krieges bis zu seinem Tode das Volk zu sehen pflegte. Es ist der alte Fritz, der das Ziel seines Strebens erreicht hat und hier in gemüthlicher Ruhe unter den Seinen erscheint; es ist aber auch der durch die Energie des Geistes unter allen seinen Zeitgenossen Hervorragende, der als König — das deutet der seiner gewöhnlichen Tracht hinzugefügte Hermelinmantel an — zu Verehrende. Das allzu hohe Postament, auf dem die 17 F. hohe Reiterstatue prangt, besteht aus einem viereckigen Hauptkörper nebst einem Untersatz und einem Aufsatz. Letzterer enthält an den vier Ecken die allegorischen Figuren der Gerechtigkeit, Stärke, Klugheit und Mässigung, und auf den Flächen Reliefs, welche die Hauptmomente aus dem Leben des Königs darstellen. Den Hauptkörper des Postamentes umgeben 24 lebensgrosse Statuen, unter denen sich vor allen die vier Reiterfiguren an den Ecken, der Prinz Heinrich von Preussen, der Generalfeldmarschall von Ziethen (den Degen aus der Scheide ziehend), der Herzog Ferdinand von Braunschweig und der General von Seydlitz hervorthun. Am Untersatze des Postamentes Erinnerungstafeln. Alle jene Statuen sind von unübertrefflicher Naturwahrheit und wunderbar scharfer Charakteristik, daher auch vollkommen im Kostüme ihrer Zeit, ein Realismus in der Skulptur, der hier in grossartig historischer Durchbildung erscheint, sich aber mit jenen

allegorischen Gestalten, die wir auf den Basreliefs der Rückseite des Postaments (Ceres und Fortuna) bemerken, nicht recht vertragen will. Die Höhe des ganzen Denkmals beträgt 42 F.

Da die Amazonengruppe von Kiss und die Clodtschen Pferdebändiger der Betrachtung der Bauwerke anheimfallen, denen sie anzugehören bestimmt sind, so bleibt uns noch der nicht völlig vollendete statuarische Schmuck der prachtvollen, von *Schinkel* 1822 erbauten Schlossbrücke übrig, die in ihrer Breite von 108 F. von acht Granitwürfeln eingefasst wird, deren Zwischenräume mit durchbrochener Eisengussarbeit ausgefüllt sind. Diese acht mächtigen Würfel tragen jeder eine 8 F. hohe Gruppe aus carrarischem Marmor, welche die Laufbahn eines Helden darstellen und dadurch in Beziehung gesetzt sind zu den sie umgebenden architektonischen und plastischen Denkmalen, welche Preussens Kriegsruhm verherrlichen. Acht verschiedene Künstler führen uns dieses Thema in folgender Weise und Reihe vor:

Nordseite.

6. *Wichmann*, Nike unterstützt den Verwundeten.	4. *Alb. Wolff*, Pallas führt den Krieger in den Kampf.	5. *Bläser*, Pallas hilft dem Krieger kämpfen.	8. *Wredow*, Nike führt den Gefallenen in den Olymp.

Südseite.

1. *Emil Wolff*, Nike erzählt dem Knaben die Geschichte der Helden.	2. *Schievelbein*, Pallas unterrichtet den Jüngling in den Waffen.	3. *Möller*, Pallas reicht dem Kämpfer die Waffen.	7. *Drake*, Nike krönt den Sieger.

Betrachten wir von diesen Gruppen, deren letzte (Nr. 8) an der östlichen Ecke der Nordseite bis jetzt erst im Gypsmodell vorhanden ist, einzelne etwas genauer.

Sie stehen sämmtlich auf einem Postament von grauem schlesischen Marmor, das mit dem Granitwürfel eine Höhe von 15 F. hat, also die Statuen dem Beschauer zu fern bringt, was freilich in den Augen gewisser allzu ängstlicher Moralisten nur für einen Vortheil zu halten ist. So lächerlich und geringfügig wir aber auch die Erzählungen des Herrn Ranke*) in dieser Beziehung finden müssen, so wahr ist es doch, dass *Emil Wolff* (Nr. 1) nicht wohl daran gethan hat, von der Regel der Griechen abzuweichen, indem er die Siegesgöttin unbekleidet darstellte. Befriedigender als diese in mancher Beziehung unverständliche und unschöne Gruppe ist Nr. 2 von *Schievelbein*, wo Athene den Jüngling im Speerwerfen unterrichtet, zwei herrliche, schön gebildete Gestalten, aber das Gewand des Jünglings ist wenigstens in dieser Lage unmotivirt und

*) „Die Verirrungen der christl. Kunst.“

gezwungen. Unter den ferner das Verhältniss der Kriegsgöttin zu ihrem Helden betreffenden Gruppen heben wir die fünfte, von *Bläser*, als die gelungenste, ausdruckvollste hervor. Sie enthält das Ziel und die Vollendung der früheren Gruppen, den Kampf selbst. Der kräftige, vorwärts strebende Jüngling steht mit gezücktem Schwert dem Feinde gegenüber. Ueber ihn hervor ragt Pallas, die eben zum Wurfe mit dem Speer ausholt. In den Gesichtern wie in der Körperstellung Beider ist der Unterschied der Göttlichkeit und Menschlichkeit treffend ausgedrückt, und die schwierige Stellung des Kriegers ist vollkommen gelungen. Nicht ohne Anstrich genreartiger, moderner Auffassung ist *Wichmann's* übrigens schön angeordnete und aufgebaute Gruppe (Nr. 6); dagegen ist die Arbeit *Drake's* (Nr. 7) wieder ein in jeder Beziehung vollendetes Meisterstück, ein Triumph in der dargestellten Scene wie in der Kunst. Der Held, der siegesstolz sein Haupt erhebt und das Schwert in die Scheide stösst, erscheint hier mit sehr richtigem Takt nicht mehr als Jüngling, sondern als Mann, um anzudeuten, dass der Eichenkranz als Lohn nicht einer einzelnen Waffenthat, sondern eines ganzen ruhmvollen Lebens ertheilt wird. Die Victoria schwebt dagegen als eine jungfräuliche Gestalt auf ihren Flügeln heran, und hält dem Gefeierten den Kranz über dem Haupt. Meisterhaft ist übrigens auch die letzte, erst im Gypsmodell fertige Gruppe von *Wredow* (Nr. 8), wo Nike, den Leichnam des gefallenen Helden im Arm tragend, zum Olymp emporschwebt.

Da wir die Besichtigung der übrigen an oder in den Gebäuden befindlichen Skulpturen von diesen nicht trennen, so wenden wir uns zu der in jüngster Zeit bedeutend vermehrten Zahl der als Kunstwerke zu besprechenden Kirchengebäude.

Ein vollständig erhaltenes Denkmal der früheren Gothik ist die 1271—1290 erbaute

Klosterkirche,

ein Backsteinbau, der, aus einem Mittel- und zwei kürzeren, viel niedrigeren Seitenschiffen bestehend, in seinem Chore die schon öfter von uns beobachtete Erscheinung eines siebenseitig aus dem Zehneck gebildeten Schlusses zeigt, so dass dieser dadurch die Breite des Mittelschiffes übertrifft. Im Innern einfache Kreuzgewölbe von gedrückten Spitzbogen. Am Aeusseren machen sich, ausser den beiden neuen achteckigen Thürmchen mit ihrer zierlich durchbrochenen Spitze, an der Westseite eine in Absätzen aufsteigende Giebelmauer und ein hübsches Portal mit geschweiftem Spitzbogen bemerklich. 1844 wurde der Bau von späteren Verunstaltungen befreit, in seiner früheren Gestalt erneuert und nach der Strasse zu mit einem gothischen Bogengange versehen. Wichtiger als die Chorstühle,

die sich darüber befindenden 30 eichenen Tafeln mit flach erhabenem Schnitzwerk und einige Reliefs auf den Emporen sind die theils im Chor, theils vor dem Eingange desselben hangenden Oelbilder, die grossentheils aus der Schule *Cranach's* herrühren; noch mehr aber die Fresken am Chorschlusse, welche bei der Erneuerung der Kirche von *Hermann* gemalt wurden. Es sind die Propheten, die Evangelisten und die Apostel Petrus und Paulus.

Ein mit Ausnahme des breiten Thurmvorbaues gothischer Backsteinbau ist ebenfalls die schönste der alten Kirchen der Stadt, die

Marienkirche,

welche in ihrer jetzigen Gestalt aus den letzten Decennien des 14. Jahrh. stammt. Nur der Thurm, mehrmals durch Feuer und Blitz zerstört, wurde 1787 abgetragen und von *Langhans* grossentheils aus Holz wieder erbaut. Die Seitenschiffe sind fast so hoch, aber schmaler als das Mittelschiff; der Chor schliesst mit einem halben Vierzehneck. Die Dienste steigen vom Fusse der Arkadenpfeiler an empor. Unter den ziemlich zahlreichen, wenn auch künstlerisch nicht bedeutenden Denkmalen im Innern sind die bemerkenswerthesten das messingne Taufbecken aus dem 14. Jahrh., die weder architektonisch noch plastisch befriedigende Marmorkanzel von *Andr. Schlüter* und das Altarbild von dem schnellfertigen Maler *Rode*: die Abnahme vom Kreuz.

Der Gründung nach mag die

Nicolaikirche

die älteste der Stadt sein, aber eine Feuersbrunst zerstörte sie 1380 fast gänzlich, worauf der Neubau erst 1487 zur Vollendung gedieh. Auch hier sind die Seitenschiffe fast so hoch wie das durch neun Paar gegliederte Rundpfeiler davon getrennte Mittelschiff, setzen sich aber als Umgang um den Chor fort, der gleichfalls mit einem halben Vierzehneck schliesst und an den Wänden mit einer schmalen Galerie (dem s. g. Mönchsgange) versehen ist. Dicht neben dem Thurm befindet sich südlich ein Vorbau mit einem sehr zierlichen Backsteingiebel aus der Mitte des 15. Jahrh. Das Innere der Kirche wurde 1817 bedeutend verbessert und erhielt ein Altarblatt von dem genannten *Rode*, die Verklärung Christi.

Um die Mitte des vorigen Jahrh. wurde unter Friedrich d. Gr. der

Dom

von *Boumann* erbaut, der, architektonisch als Kirche geschmacklos, uns nur durch einige Werke der Plastik und Malerei fesselt. Unter jenen ist unbedenklich das wichtigste das eherne Grabmal des (1499 †) Kurfürsten Johann Cicero, am nördlichen Ende der Kirche, ein Doppeldenkmal, eins über dem anderen, das in seinen zwei Theilen zwar stilistisch von einander verschieden und in der Ausführung von verschiedener Zeit ist, aber gewiss aus der Giesshütte *Peter Vischer's* herstammt. Das untere, eine

grosse aus fünf Stücken bestehende Platte in flachem Relief, enthält in der Mitte die Gestalt des Kurfürsten mit einem sehr gut modellirten, ganz en face gesehenen Gesicht. Vorzüglich gelungen ist das Gewand des mit dem Scepter erhobenen rechten Arms. Das obere Denkmal dagegen ist ein flacher Sarkophag, der von sechs viereckigen Pfeilern getragen wird, an welche sitzende Löwen anlehnen. Es hat viel mehr den Charakter der ausgebildeten Renaissance. Oben darauf ruht derselbe Kurfürst als Hautrelief, im Allgemeinen angeordnet, wie die untere Gestalt, aber mit geringerer Lebenswahrheit und einem absichtlichen Streben nach imposanter Wirkung. Obwol am Rande der unteren Platte der Name *Johann Vischer* 1530 steht, erhellt doch aus der stilistischen Verschiedenheit des Werkes, dass er nur der Schöpfer des oberen Denkmals sein kann, während das untere wenn auch nicht den Vater P. Vischer zum Urheber hat, doch gewiss aus seiner Giesshütte hervorgegangen ist. — Ausser diesem Werke nennen wir nur noch die nach *Schlüter's* Zeichnungen modellirten, in Erz gegossenen Sarkophage des grossen Kurfürsten, des Königs Friedrich I. und ihrer Gemahlinnen; aus der Neuzeit ferner die zwölf Apostel und die am Eingange befindlichen Gestalten der Religion und des Glaubens von *Tieck*. Ein herrliches Werk der neueren Malerei ist das grosse Altarblatt mit der Ausgiessung des h. Geistes, eine der früheren Arbeiten des ebenso in der religiösen Historie, wie im Genre und im Portrait ausgezeichneten *Karl Begas*.

Wir dürfen die Hoffnung aussprechen, dass der grossartige Plan des Königs, an die Stelle des jetzigen, einer Kunstresidenz wie Berlin allerdings unwürdigen Domes ein neues Gotteshaus zu setzen, worin sich die ganze Würde einer christlichen Grossmacht verkörpern soll, in nächster Zeit seiner Ausführung schneller entgegengehen wird, als es leider seit 1848 geschehen ist. Dieser Bau soll, so heisst es, eine fünfschiffige, zweithürmige Basilika werden mit einer westlichen Vorhalle und einem der Nordseite sich anschliessenden Campo santo, der wie die Kreuzgänge der alten Kirchen ein nach aussen geschlossenes, nach innen durch eine Säulenhalle offenes Quadrat von 180 F. Seite bilden soll. Ich würde diesen Campo santo als einen noch nicht einmal in nächster Zukunft zu vollendenden Bau, nicht erwähnt haben, wenn er nicht zur Charakteristik der religiösen Kunstbestrebungen Friedrich Wilhelm's IV. diente, und nicht schon jetzt durch den in den Entwürfen vorhandenen Bildercyklus, womit *Cornelius* die Wände desselben zu schmücken beauftragt ist, eine gewisse Berühmtheit erlangt hätte.

Diese auch bereits durch den Stich bekannten Compositionen, die zu den erhabensten, gross-

artigsten Schöpfungen der Neuzeit gehören, und uns des Meisters unendliche Fülle schöpferischen Kunstgeistes offenbaren, haben nach Römer 6, 23 zum Gegenstande den Sieg Christi über den geistigen und leiblichen Tod, und das Walten der göttlichen Gnade gegenüber der Sünde des Menschen. Dieser Stoff ist vom Künstler so vertheilt worden, dass auf der östlichen und westlichen Wand die Erscheinung Christi auf Erden, die durch ihn vollbrachte Erlösung der Menschheit und die Errichtung des neuen Bundes, auf der südlichen die Gründung der Kirche und die Verbreitung des Evangeliums, und auf der nördlichen Wand die letzten Dinge dargestellt werden sollen. Die östliche Wand wird vier, die westliche nur drei Hauptbilder mit den oben sich daran schliessenden Lünetten und den unten befindlichen Predellen enthalten; dagegen die beiden anderen Wände zwischen den vier Hauptbildern noch je ein fünftes ohne Lünette und Predella, so dass der Gesammtcyklus aus 17 Hauptbildern und 15 Lünetten und Predellen besteht. Die Bilder jeder einzelnen Wand machen sowol für sich ein Ganzes aus, als auch einen integrirenden Theil des Gesammtcyklus, und wiederum steht das jedesmalige Hauptbild mit seiner Lünette und seiner Predella in engem Zusammenhange. Da nun das Endziel der christlichen Heilslehre und Heilsanstalten die Seligkeit des Menschengeschlechts ist, so ziehen sich durch sämmtliche Bilder die acht Seligkeiten der Bergpredigt, und zwar so, dass jede derselben zu den ihr zunächst vorangehenden Darstellungen in eine leicht erkennbare Beziehung gesetzt ist, und wie der Meister selbst sagt, in ein ähnliches Verhältniss zu diesem christlichen Epos sich einfügt, wie der Gesang des Chores zu der griechischen Tragödie.

Die Hauptbilder sind grossentheils historisch im engeren Sinne aufgefasst, denn die dargestellte Handlung erscheint in grossartig monumentalem Stile. Die Lünette eröffnet meistens den Himmel und zeigt uns himmlische Gestalten, die Predella dagegen die Scenen der Erde, die Freuden und Leiden, die Tugenden und Irrwege der Menschen.

Statt den Inhalt aller einzelnen Bilder der vier Wände anzugeben und den sinnreichen Zusammenhang zu zeigen, worin sie zu einander stehen (was uns der Raum untersagt), beschränken wir uns auf die den Meister am eigenthümlichsten charakterisirende letzte Wand, die nördliche, wo er in dem Ende des Irdischen und dem Uebergange zum Ewigen die letzten Dinge des Menschengeschlechts, die apokalyptischen Anschauungen vom Untergange der Welt und dem Neubau einer verklärten, seligen auf eine klare, maassvoll gedachte Weise in die Kunst einführt. Das mittlere der

fünf Hauptbilder stellt Christus als Weltrichter dar, der unter dem Bilde der klugen und thörichten Jungfrauen die Guten von den Bösen scheidet, während die vier Seitenbilder die letzten Dinge so schildern, dass die zwei zur Linken des richtenden Christus die Scenen des Zorns und der Strafe, die zwei zur Rechten die der Hoffnung und des Heiles umfassen; und noch näher sich entsprechend, an der äussersten Rechten (vom Beschauer) der Untergang des Fleisches, das entgegengesetzte die Auferstehung der Todten; von den beiden inneren das eine rechts der Sieg über das Böse in dem Sturze der grossen Babylon, das andere links die Gründung des himmlischen Jerusalem. Auf den Predellen der vier Seitenbilder eine fortlaufende Darstellung des in der Liebe thätigen Lebens. Eine der ergreifendsten Compositionen des ganzen Cyklus ist jener Untergang des Fleisches durch die Aussendung der vier Reiter, Pest, Hunger, Krieg und Tod, womit nach der Apokalypse der Untergang des Menschengeschlechts beginnt. In der Lünette darüber die sieben Engel mit den Schalen des göttlichen Zornes. Diesem entspricht also am anderen Ende die Auferstehung der Todten, die auf den in ihrer Lünette befindlichen Ruf Gottes erfolgt. In der Lünette des rechts dem Mittelbilde sich anreihenden Feldes erscheint der Menschensohn auf einer Wolke, mit der Sichel zur Ernte gerüstet, umgeben von den Engeln der Rache und des Gerichtes, darunter also der Sturz der alten Babylon als Sinnbild der Strafe der Ungerechten, in grossen, ergreifenden Zügen. Links vom Mittelbilde die Vereinigung der Auserwählten zum Reiche Gottes im himmlischen Frieden, was durch die Herabkunft des neuen Jerusalem in der Gestalt einer Jungfrau versinnbildlicht ist, die, bräutlich geschmückt, von 12 Engeln getragen, vom Himmel herniederschwebt. In der Lünette wird Satan in den Abgrund gestürzt. Zwischen den Bildern des Zornes und der Strafe wird die achte Seligpreisung, und zwischen denen der Hoffnung und Gnade die vierte durch Gruppen der betreffenden Seligkeiten veranschaulicht.

Zur Charakteristik dieses Gemäldecyklus, des Erhabensten, was die gesammte Kunstwelt der Gegenwart auf dem religiösen Gebiete hervorgebracht hat, wollen wir mit Hinweisung auf des Meisters „jüngstes Gericht“ in München nur bemerken, dass, wenn wir dort und in einigen anderen Werken noch eine gewisse Neigung zum Ueberkräftigen, Schroffen und Herben an ihm bemerken, hier bei aller Energie der Darstellung stets eine gewisse Milde und Schönheit vorherrschend ist. Es sind Bilder, hervorgegangen aus dem Geiste eines vollendeten Künstlers, der mit aller Reife und Erfahrung des

Alters — er steht im 70. Lebensjahre — noch eine frische Jugendkraft vereinigt.

Diesem Bilderentwurf des Campo santo hat *Cornelius* im J. 1856 einen neuen in Aquarellfarben hinzugefügt, der für die grosse Chorabsis des zu erbauenden Domes bestimmt, die Erwartung des jüngsten Gerichtes und zwar in Gegenwart des königlichen Gründers der neuen Kirche darstellt. Da er meines Wissens noch nicht der allgemeinen Beschauung ausgestellt, auch nicht durch den Stich vervielfältigt ist, so halte ich es für angemessen, über diese Composition und die gegen dieselbe vorgebrachten Bedenken noch zu schweigen und nur auf den betreffenden Artikel des Deutschen Kunstblattes 1856. Nr. 25 zu verweisen.

Wie der Dom, wurde auch die nach dem Muster des römischen Pantheon bereits 1747 begonnene katholische

Hedwigskirche

von *Joh. Boumann* erbaut, oder vielmehr durch die künstliche Construction der hohen, mächtigen, von 24 korinthischen Säulen getragenen Kuppel 1773 vollendet. Den recht schönen, dem Pantheon entsprechenden Porticus mit seinem von sechs Säulen getragenen Giebel liess, wie die Inschrift sagt, der Cardinal Quirini auf seine Kosten aufführen, welcher auch im Innern die Marmorgruppe am Hochaltar, Christus und Maria Magdalena am Auferstehungsmorgen (von dem Bildhauer *Melchiori*), hinzufügte. Gering wie der künstlerische Werth dieses Bildwerkes, ist auch der der 12 Apostel von *Ebenhecht* und der der Oelbilder anzuschlagen.

Reicheren Stoff für unsere Betrachtung bietet die nach *Schinkel's* Plan aus Backstein (1824—30) erbaute

Friedrich-Werdersche Kirche,

eins seiner wenigen im mittelalterlichen Stile aufgeführten Werke, das uns am Schlagendsten beweist, wie sehr das System der Gothik der ganzen künstlerischen Gefühls- und Anschauungsweise des Meisters widerstrebte. Er folgt zwar den den gothischen Stil bedingenden Constructionen, insofern der Spitzbogen vorherrscht, aber neben aller Entfernung des nothwendigen gothischen Ornaments lässt er, dem Prinzip der Gothik völlig zuwider, die Horizontallinie vorwalten; daher das flache Dach, die stumpf abgeschnittenen Thürme und das starke Vorspringen aller horizontalen Gliederungen. Nur die bei verhältnissmässig geringer Breite bedeutende Höhe des Baues macht noch einen aufstrebenden Eindruck. Die Strebepfeiler treten mehr nach innen, als nach aussen. Das Innere, wo die sich an den Seiten hinziehenden Emporen einigermaassen den Mangel an Seiten- und an Querschiff ersetzen, imponirt durch Länge und Höhe und besonders durch den polygonen Schluss des Chores mit seinen gemalten Fenstern. Von plastischem Schmuck sind

am Aeusseren die kolossale Statue des h. Michael, der den Drachen besiegt, nach *Wichmann's* Modell von *Feilner* in Thon gebrannt, und an der Seitenwand unterhalb der Fenster drei grosse Reliefs von dem früh verstorbenen *Gebhard* zu nennen, welche die Aufnahme der protestantischen Emigrirten aus Frankreich durch den grossen Kurfürsten, die der Salzburger durch Friedrich Wilhelm I. und die der Zillerthaler durch Friedrich Wilhelm III. darstellen. Im Innern einige bedeutende Werke der Malerei, nämlich von *Begas* das 19 F. grosse Altarbild, die Auferstehung Christi, aus dem J. 1827, das sich durch Meisterschaft der Technik, besonders der Farben, auszeichnet; dazu die vier Nebenbilder der Evangelisten von *Wilh. Schadow;* und von *Wach* das unter der Orgel befindliche Bild: Glaube, Liebe, Hoffnung.

Die letzten zehn Jahre haben in Berlin eine verhältnissmässig grosse Reihe von Kirchen entstehen lassen, die zwar weder an Umfang noch an Pracht der inneren Ausstattung den Kirchenschöpfungen König Ludwig's gleichkommen, architektonisch aber jedenfalls interessanter sind, weil sie uns einen Beleg dafür geben, inwiefern unter Beibehaltung der Grundformen der beiden Hauptstile des Mittelalters ein den jetzigen Bedürfnissen sowol des evangelischen als des katholischen Cultus entsprechender Bau herzustellen ist; wobei es sich immer klarer herausgestellt hat, dass für diesen die Form der rechteckigen Basilika, für jenen die der Centralanlage und des griechischen Kreuzes die geeignetsten sind.

Unter diesen Neubauten sind zunächst die Jacobikirche (in der Oranienstrasse) und die Matthäikirche (im Thiergarten) kurz zu erwähnen; beide, nur klein von Dimension und einfach in der Anlage, sind nach *Stüler's* Plan aufgeführt und 1846 vollendet. Die Jacobikirche, eine anspruchslose Basilika, die im Innern durch ihren schlichten Ernst von guter Wirkung ist, trägt im Aeusseren auf etwas ungehörige Weise einen italienischen Charakter zur Schau. Der unverjüngte, viereckige Glockenthurm steht nämlich isolirt zur Seite, ausserdem ein von drei Seiten umgebenes Atrium vor dem Haupteingange. Die Matthäikirche thut sich im Innern durch einen gewissen lichten, heiteren Charakter, bequeme Anordnung der Sitzplätze, und im Aeusseren durch eine etwas gesuchte Eleganz hervor, und ist vielleicht wegen des ihr mangelnden kirchlichen Ernstes von dem Alles profanirenden Volkswitz die Polkakirche genannt worden.

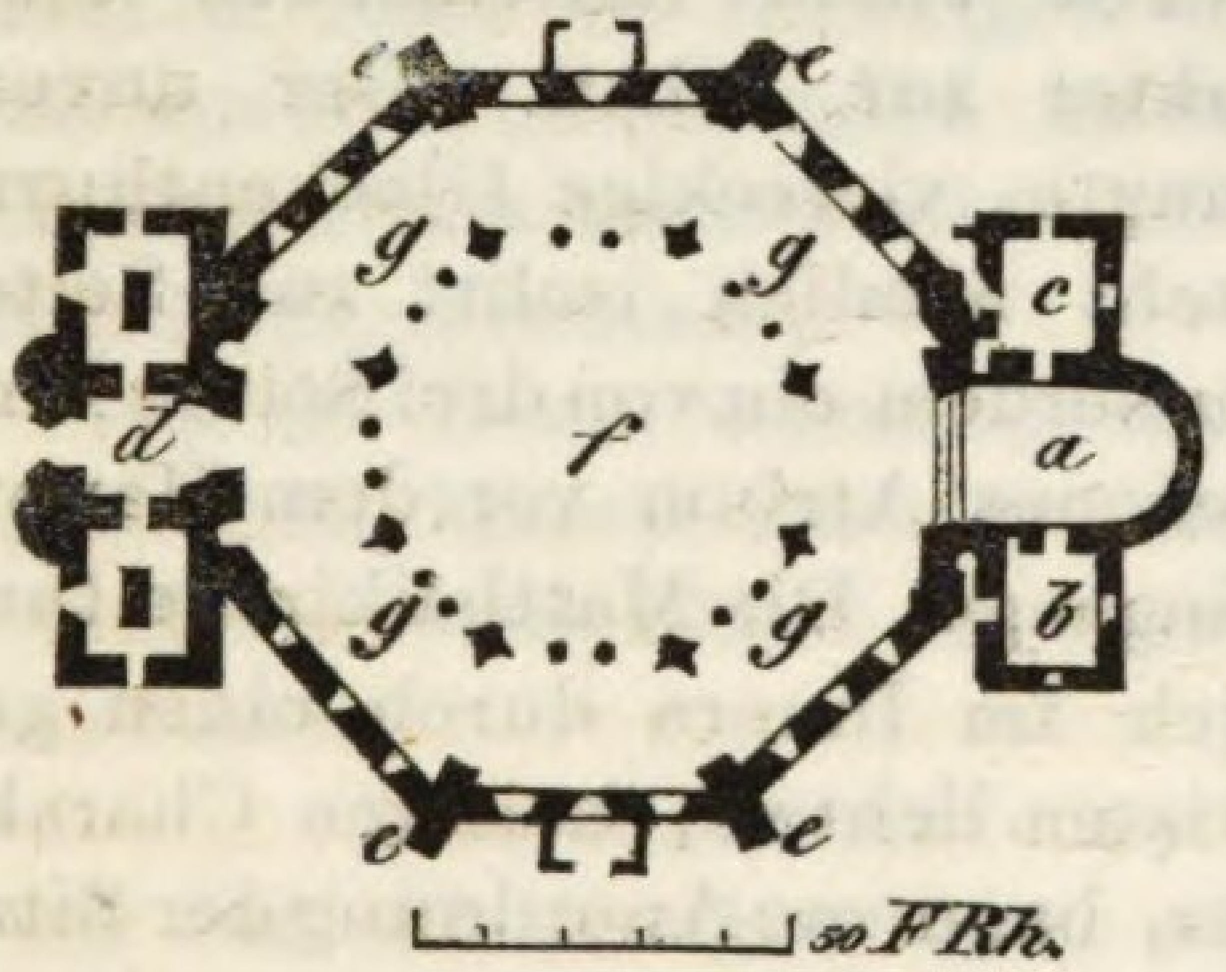
Ein dritter Neubau dieses Stils ist die kleine Kirche in Bethanien, dem Diakonissenhause auf dem Köpnicker Felde. Ebenfalls basilikenartig, aber vermischt mit Elementen der Renaissance, durchschneidet sie die beiden Geschosse

dieses Hauses, so dass die Kranken sie, ohne eine Treppe zu steigen, besuchen können. In der Altarnische ist das Brustbild Christi, in einem Medaillon von Engelsköpfen al fresco von *Karl Hermann* gemalt. An der Façade des Gebäudes ein Paar schlichte romanische Thüren mit schlanker Spitze.

Architektonisch bedeutender, als diese drei, ist die

MARCUSKIRCHE

(in der Weberstrasse), die nach *Stüler's* Plan unter *Erbkam's* Leitung 1848—1855 erbaut wurde. Von ihr gilt das oben in Betreff der Modificirung eines mittelalterlichen Baustils Gesagte.



Grundriss der Marcuskirche in Berlin.

Sie ist ein Centralbau im Rundbogenstil, von achteckiger Form mit einem niedrigen Umgange, an den sich östlich ein im Halbkreis schliessender Chor (a) und neben diesem eine Sacristei (b) und eine Taufkapelle (c), westlich ein Glockenthurm (d) nebst Vorhalle und Treppenhaus anlegen. Die breiten Mauerflächen des Aeusseren zeigen blos röthliche Ziegelsteine, von horizontalen Streifen dunkleren Steines unterbrochen. Trefflich gruppiren sich die nach oben immer reicher gestalteten Fenster. Statt der gewöhnlichen Lisenen aber sind zur Verstärkung der Ecken des Umgangs Strebepfeiler (e) angewandt, die mit denen des Oberbaues durch Strebebogen in Verbindung stehen, welche aber durch das Dach des Umganges verdeckt sind. Aus Formsteinen bestehen die reichen Gesimse und die den Chor wie den Oberbau krönenden Galerien von kleinen Säulen. Dass aber das westliche Glockenhaus neuerdings zu einem Thurm erhöht worden ist, entspricht dem Charakter eines Centralbaues durchaus nicht.

Im Innern tragen acht schlanke, 40 F. hohe, achteckige Sandsteinsäulen vermittelst breiter Rundbogen die Mauern des Mittelraumes (f) und trennen ihn von dem Umgange (g). Dieser ist durch Emporen in zwei Stockwerke geschieden, die beide mit flacher Holzdecke gedeckt sind. Das untere öffnet sich mit Arkaden von gusseisernen Säulen gegen den Mittelraum und erhält sein Licht durch ziemlich kleine Rundbogenfenster. Das obere wird reicher erhellt durch drei in jeder Seite des Achtecks angebrachte hohe Rundbogenfenster mit hübschem, reich profilirtem Stabwerk aus Formsteinen. Der Mittelraum, welcher sich bis zum Scheitel auf 100 F. erhebt, ist von einem kuppelartigen Kappengewölbe bedeckt und durch acht grosse

Radfenster mit je zwölf säulenartig gebildeten Speichen aus Formsteinen reichlich erhellt. Diese mannigfache Gliederung des Raumes, namentlich aber die Brechung der Kuppel in einzelne Gewölbefelder hat ein für die Akustik sehr günstiges Resultat hervorgebracht; dazu kommt ein würdiger kirchlicher Eindruck, den das Innere durch malerische Ausschmückung besonders der Altarnische und der Kuppel macht.

Nur im Rundbogenstil diesem Bau ähnlich, im Uebrigen aber in Basilikenform mit Beimischung italienischer Elemente ist die noch im Bau begriffene katholische

Michaeliskirche

(auf dem Köpnicker Felde). 1850 wurde sie durch *Soller* unter der Leitung *Prüfer's* begonnen und nach des Ersteren Tode (1853) durch *Stüler* weitergeführt. Die drei Schiffe des Langhauses, von denen das mittlere 30 F. breit, die beiden anderen je 18, setzen sich jenseit des stark vorspringenden Querschiffes fort und schliessen jedes mit einer runden Absis, deren mittlere heraustritt. Auf der Vierung erhebt sich eine stattliche Kuppel mit Oberlicht, die vom Boden aus 150 F. hoch ist. Kuppelgewölbe mit Oberlicht decken auch die einzelnen Joche des Mittelschiffes. Sehr vollendet durch eine reiche, edle Gliederung, die sich in den kräftigen Strebepfeilern, in den breiten Rundbogen- und Radfenstern mit ihrem Maasswerk ausspricht, zeigt sich das Aeussere des Backsteinbaues. Ueber dem Portal ein Glockenhaus, das die kolossale Figur des Erzengels Michael als Drachentödters, in Zinkguss ausgeführt und vergoldet, krönt. Vor dem Portale eine tiefe, von einem mächtigen Bogen umfasste Vorhalle.

Erst vor Kurzem ist die Zahl der romanischen Kirchen durch die Einweihung der neuen (unbedeutenderen) Andreaskirche vermehrt, einer nach *Strack's* Entwurfe aufgeführten, verhältnissmässig sehr breiten Basilika, mit einigen stereochromischen Wandgemälden von *Kaselowsky*, welche den h. Andreas und seinen Bruder, den h. Petrus, darstellen.

Zur Gothik endlich versetzt uns die 1846—54 gleichfalls nach *Strack's* Plan unter *Dieckhoff's* Leitung erbaute

Petrikirche,

die in ihrem Grundplan eine durch die Enge des Platzes und durch die Bedürfnisse des evangelischen Gottesdienstes gebotene Eigenthümlichkeit bietet, wie sie der mittelalterlichen Gothik sonst nicht eigen ist. Sie bildet nämlich vermöge ihres kurzen einschiffigen Langhauses, das in der Mitte durch ein ebenso breites und ebenso langes Querschiff durchschnitten wird, ein griechisches Kreuz, an das sich im Osten der einfache, polygon geschlossene Chor und westlich eine Vorhalle mit der Orgelempore anschliesst. Ueber dieser Vorhalle steigt der Thurm empor, dessen Höhe von 307 F. in gar keinem Verhältniss

zu dem gedrungenen, mehr centralförmigen Bau steht. Auf seinem viereckigen Unterbau, der von einer kleinen durchbrochenen Galerie mit 4 Eckthürmchen bekrönt ist, erhebt sich das Achteck, dessen 2 Geschosse gleichfalls von einer ebenfalls zu winzigen Galerie geschieden werden. Ueber den Spitzgiebeln dieses Octogons eine eiserne, mit Zink verkleidete, durchbrochene Pyramide. Was jedoch das Missverhältniss des hohen Thurmes zu dem massigen Kirchenkörper einigermaassen mildert, sind die den 4 Ecken der Kreuzflügel angelegten achteckigen, 142 F. hohen Thürme, die den Aufgang zu den im Innern der Kreuzflügel befindlichen Emporen enthalten. Günstiger als das Aeussere, wirken die hohen, schlanken Verhältnisse des durchweg mit Sterngewölben bedeckten Innern. Hier wird der Altarraum durch eine gemauerte, mit Fialen und Spitzgiebeln geschmückte Wand abgeschlossen, hinter der sich die Sacristei und die Taufkapelle befinden. Oberhalb dieser eine Empore für die Sänger.

Zum Schlusse unserer Kirchenwanderungen besuchen wir nur wegen einiger Werke der Skulptur und Malerei die Dorotheen- und die Garnisonskirche. In jener befindet sich nämlich eine der frühsten Arbeiten *Schadow's*, aus dem J. 1788, das Marmordenkmal, das Friedrich Wilhelm II. seinem natürlichen Sohn, dem Grafen von der Mark, errichten liess. Der neunjährige Knabe liegt in kolossaler Grösse auf dem Sarkophag; oben darüber eine Gruppe der Parzen. Am Sarge raubt im Basrelief die Zeit der Minerva den an den Waffen sich erfreuenden Knaben. In der Garnisonskirche ausser den 5 Bildern von *Rode*, in denen das Andenken der preuss. Generale des siebenjährigen Krieges verherrlicht wird, eines der früheren Werke von *Begas*, aus dem J. 1818, Christus am Oelberge, eine zwar bedeutende Composition, der aber die Kraft malerischer Wirkung fehlt.

Noch immer nimmt den ersten Rang unter den Schlössern und Palästen der feste, würdevolle Bau des

Koeniglichen Schlosses

ein, als dessen Hauptbaumeister bekanntlich *Andreas Schlüter* zu nennen, wenn auch nicht überall leicht zu erkennen ist. Als er nämlich 1699 den Neubau des Schlosses begann, hatte er die Mauern des 1538 unter dem Kurfürsten Joachim II. von *Kaspar von Theiss* aufgeführten Gebäudes zu benutzen, dessen Reste noch an der nach der Spree gelegenen Nordostseite sichtbar sind. Sein ursprünglicher, trefflicher Plan, nach welchem die ungleichartigen Theile des alten Baues zu einem harmonischen Ganzen verbunden werden sollten, erlitt aber manche Veränderungen. Zuerst führte er die dem Lustgarten zugewandte Nordwestseite mit 2 Portalen auf, der der jetzige König eine vorspringende Terrasse mit Garten-

anlagen verlieh. Vor dieser wurden 1844 die bronzenen Pferdebändiger von *Clodt-Jürgersberg* aufgestellt, die (als Geschenk des Kaisers Nikolaus) vom Volkswitz der gehemmte Fortschritt und der beförderte Rückschritt genannt werden. Sie sind nur eine Wiederholung der von demselben Künstler in Petersburg befindlichen. Unweit des östlichen jener beiden Portale sind in der Giebelbedachung zweier Fenster 2 Reliefs von *Schlüter* zu bemerken, welche mehr als Anspielung auf die dem Künstler übelwollenden Günstlinge Friedrich's I., als durch ihren Kunstwerth von Interesse sind. Dann folgt von Schlüter die südöstliche Fronte am Schlossplatz und die Anlage des inneren Schlosshofes mit seinen Säulen- und Bogengängen (die nach dem anfänglichen Plan um den ganzen Hof laufen sollten) und seinen 3 Portalen, deren jedes wiederum Prachttreppen aufweist, die von dem Ideenreichthum des Meisters zeugen. Die imposanteste Seite des Schlosses ist die südwestliche, nach der Schlossfreiheit, wo, nachdem Schlüter wegen der Unausführbarkeit seines Münzthurmes in Ungnade gefallen war, das noch von ihm entworfene Hauptportal, durch seinen Nachfolger, den frivolen Abenteurer Freiherrn *Eosander von Göthe*, nach dem Muster des Triumphbogens des Septimius Severus zur Ausführung kam. Ueber diesem Portal liegt die 1845—52 erbaute Schlosskapelle mit einer hoch emporragenden, kupfergedeckten Kuppel von *Stüler* und *A. Schadow*, die von einem vergoldeten Kreuze bekrönt wird. Das Innere derselben betreten und betrachten wir später vom weissen Saale aus.

An der Hand des sich uns hier zugesellenden sicheren Führers Max Schasler (Berlin's Kunstschätze, Abth. II.) beginnen wir die Besichtigung der vorzüglichsten Kunstwerke im Innern des Schlosses mit der nordwestlichen (Lustgarten-) Seite, wo wir im 3. Stockwerk vom Schweizersaal aus durch mehrere Zimmer in den prachtvollen, im korinthischen Stile decorirten Ritter- oder Thronsaal gelangen, der, über der Thür mit 4 symbolischen Reliefs, Europa, Asien, Amerika, Afrika geschmückt, besonders durch ältere, massiv silberne Gefässe, sowie durch den silbernen, mit Edelsteinen besetzten Schild von *Hossauer*, den silbernen Tafelaufsatz von demselben und den grossen Krystall-Kronleuchter imponirt.

Durch das Adlerzimmer gelangen wir sodann in die Gemäldegalerie, deren architektonische Ausschmückung — herrliche Skulpturen am Deckengesims — das Werk *Schlüter's* ist, bei dem er 1706 unterbrochen wurde, als er durch Eosander's Intriguen in Ungnade fiel. Unter den Bildern sind zwar die besten der älteren Zeit dem Museum einverleibt worden, so dass ausser einigen Portraits von *van Dyck* — besonders Karls I.

von England und seiner Gemahlin Henriette von Frankreich — wenige von Bedeutung sind. Dagegen hat die neuere Malerei einige treffliche Schöpfungen aufzuweisen, z. B. *Eybel's* grossen Kurfürsten in der Schlacht bei Fehrbellin 1675, wo die bekannte Geschichte des Stallmeisters Froben in einer mächtig bewegten Scene dargestellt ist; *Rosenfelder's* kolossales Bild, Joachim II., Kurfürst von Brandenburg, der gegen Herzog Alba den Degen zieht, das in den Köpfen und einzelnen Figureu sehr charakteristisch durchgeführt ist, aber durch den Mangel an Hervorhebung der Hauptpersönlichkeiten nicht die rechte Wirkung macht; *Krüger's* Huldigungsfeier Friedrich Wilhelm's IV., interessant durch die Portraits vieler bedeutenden Persönlichkeiten; *Schorn's* gefangene Wiedertäufer vor dem Bischof zu Münster, eine bedeutende Composition von scharf ausgeprägter Charakteristik; *David's* berühmten Uebergang Napoleon's über den St. Bernhard, ein Bild von grossartigem Charakter und gewaltigem Eindruck, das als Siegesbeute hierher kam; und die von dem russischen Hofmaler *Dawe*, von *Gérard* und *Ternite* gemalten Portraits der 3 Monarchen Alexander I., Friedrich Wilhelm III. und Franz II.

Durch die s. g. französischen Kammern gelangt man in den berühmten weissen Saal, der 1845 beim Beginn des Baues der neuen Schlosskapelle einer völligen Restauration unterzogen wurde. Auf seinen Schmalseiten wird er durch 2 Arkadenreihen über einander, welche offne Loggien bilden, einerseits vom Vorsaal, andererseits vom Treppenhause geschieden. Vor der unteren Bogenstellung stehen auf Stylobaten von schlesischem Marmor 6 neuere korinthische Säulen von carrarischem Marmor, die vor den Loggien die Postamente mit den 12 Marmorstatuen der Kurfürsten des hohenzollerschen Hauses von Friedrich I. bis auf König Friedrich I. tragen, sämmtlich von dem etwas manieristischen Bildhauer *Bartholomäus Eggers*, dem Zeitgenossen Schlüter's, ausgeführt. An der Deckenwölbung auf den beiden Langseiten je 4 Nischen mit den kolossalen Figuren der 8 Provinzen des preuss. Staates von *Drake*, getragen von eben so vielen Karyatidengruppen mit den Culturattributen und den Wappenschildern der Provinzen. Dazu kommen in den Ecken der Decke Basreliefs, welche in allegorischen Gruppen die fürstlichen Tugenden, den Frieden, den Glauben, die Liebe und den Ruhm darstellen; in den Zwickeln neben den Bogen der unteren Arkadenreihe an jeder Seite je 10 Basrelieffiguren der Gewerbe, Künste und Wissenschaften; und in dem umlaufenden, ornamentalen Friese des Bandgesimses eine Reihe von Reliefportraits berühmter Feldherren, Staatsmänner, Gelehrter und Künstler aus den Zeiten der

letzten Kurfürsten, denen aus der neuesten Zeit auch Schinkel beigefügt ist. Nicht dem Umfange, aber wol dem künstlerischen Werthe nach ist das bedeutendste Werk dieses Saales die Marmorstatue einer sitzenden Victoria von *Rauch*.

Ein mit mancherlei Kunstwerken geschmücktes Treppenhaus führt uns zu der erwähnten neuen Schlosskapelle von *Stüler* und *A. von Schadow*, die sowol durch ihre Höhe, als durch den Glanz und die Fülle ihres Schmuckes von imposanter Wirkung ist. Ihr Inneres misst nämlich 125 F. Höhe bei 80 F. Durchmesser, während sie im Aeusseren vom Strassenpflaster aus bis zur Spitze des Kreuzes 225 F. hoch ist. Die runde Wand im Innern ist durch 8, zum Theil runde, zum Theil flache Nischen unterbrochen, die von Bogen eingeschlossen werden, welche auf Pfeilern ruhen. Diese Nischen sind mit bunten Marmormosaiken belegt, nur der obere, von den Bogen eingeschlossene Theil, sowie die Pfeiler und die Dreiecke neben den Archivolten sind mit stereochromischen Gemälden auf Goldgrund geschmückt, welche darstellen 1) in den flachen Bogennischen 4 Begebenheiten aus der Geschichte Christi, nämlich die Geburt von *Däge*, das Abendmahl von *Pfannenschmidt*, die Auferstehung von *Steinbrück*, und die Ausgiessung des h. Geistes von *Hopfgarten;* 2) in den runden Bogennischen die 4 Evangelisten, Matthäus und Marcus von *A. v. Klöber*, Lucas und Johannes von *Henning;* 3) in den Archivolten-Dreiecken die 4 grossen Propheten und die 4 Erzväter Moses, Samuel, Elias und Johannes der Täufer, von *Elster*, *Kaselowsky*, *Stürmer* und *H. Schultze;* 4) 96 Portraits, welche in 3 Reihen über einander die Seiten der 8 Doppelpfeiler schmücken. Ihre Reihenfolge ist so, dass man von der Altarnische anfangend, zuerst die 4 Bilder der unteren Reihe auf den 4 Seiten der beiden eine Nische einschliessenden Pfeiler, sodann die darüber liegenden der mittleren Reihe, endlich die der oberen Reihe zu betrachten hat. So enthalten die Pfeiler der ersten Nische die 12 Apostel von *Karl Hermann*, der zweiten 12 Erzväter von *Holbein*, der dritten 12 Könige und Priester des alten Testaments von *H. Schultze*, der vierten die 12 kleinen Propheten von *Eich*, der fünften 12 hohenzollersche christliche Fürsten von *Schmidt*, der sechsten 12 Reformatoren von *Eybel*, der siebenten die 12 ersten christlichen Monarchen von *Julius Schrader*, der achten 12 Glaubensmärtyrer von *Lengerich*. In den Kreisen des Kuppelgewölbes je 24 Engelsgestalten von *Steinbrück*, *Hopfgarten*, *Däge*. Wie die höchste Pracht in den Stoffen und die vollendetste Bearbeitung derselben am Altar und dessen Umgebung entfaltet ist, so zeigt sich auch die gewaltige Kuppel mit ihrer 80 F. weiten Spannung als

ein Meisterstück der modernen Baukunst. Zwischen den sie erhellenden 24 Seitenfenstern stehen kolossale Statuen von Heiligen, welche als Karyatiden das Gesims der Wölbung tragen.

Ausser diesen durch ihre Kunstwerke sehenswerthesten, dem Fremden am meisten zugänglichen Räumen enthält sowol das eben durchwanderte Geschoss, als die beiden darunter liegenden eine Reihe von Zimmern, fast alle reich an Gemälden der drei letzten Jahrhunderte. Wir sind um so eher berechtigt, sie zu übergehen, da sie selten der Besichtigung ausgesetzt sind. Ebenso heben wir aus der reichen Menge der in den Etagen der südöstlichen (Schlossplatz-) Seite zerstreuten Kunstwerke nur ein berühmtes, kolossales Bild von *Biefve* (im grossen Concertsaal) hervor: König Karl I. von England, der in Gegenwart seines Hofes dem Rubens zur Anerkennung seiner Verdienste um den 1630 zwischen Spanien und England zu Stande gekommenen Frieden eine goldene Kette mit seinem Bildniss um den Hals hängt; ein portraitreiches Werk von grosser Wirkung. Ausserdem einige gute Landschaften von *Max* und *Karl Schmidt*, *Bellermann*, und *Aug. Kopisch;* ferner von *Krüger*, als Pendant zu der eben erwähnten Huldigungsfeier, die grosse Parade von Friedrich Wilhelm III. auf dem Opernplatz, und von *Kaselowsky* Daniel's erster Urtheilsspruch.

Auf der nordöstlichen (Spree-) Seite befinden sich die bedeutendsten Bilder in den Zimmern des Königs und der Königin. Im Arbeitszimmer des Ersteren ausser einigen Werken der altdeutschen und altflorentinischen Schule und einigen Architekturstücken von *Dom. Quaglio* und von *Schultze* (in Danzig) auch *Lessing's* bekannte Leonore nach Bürger's Ballade, ein Bild aus der ersten Periode (1831) des Meisters, das indessen der wilden Phantasie der Ballade nicht entspricht und überhaupt eines seiner am wenigsten gelungenen Werke ist. Im Wohnzimmer der Königin eine Madonna, die mit Engeln und Heiligen das Christuskind anbetet, von *Perugino*, und die Vermählung der h. Katharina von *Rubens* (Wiederholung des Antwerpener Exemplars?). Im Speisesaal mehrere Landschaften aus Italien von *Ahlborn*, von *Kopisch* das Innere der blauen Grotte auf Capri, von *Jul. Hübner* Ruth, ihre Stiefmutter Naëmi in die Fremde begleitend, halblebensgrosse Figuren aus dem J. 1830, also eines seiner früheren Werke.

Vom Schlosse aus begeben wir uns in das unscheinbare Palais des Königs Friedrich Wilhelm III., welches bekanntlich noch ganz in demselben Zustande und derselben Anordnung erhalten worden ist, in welchem es sich beim Tode des Monarchen befand und schon dadurch von hohem Interesse ist. Es ist aber auch so reich an Kunstschätzen

und Raritäten mancherlei Art, dass selbst bei der ungeheuren Fülle der Berliner Kunstschätze der Besuch dieses Palais wol lohnend ist. Am meisten Interesse gewähren im Hauptgeschoss die Bibliothek (wo unter Anderem *Rauchs* Bronzefigur der Jungfrau Lorenz von Tangermünde, von *Fischer* gegossen, steht), das chinesische Zimmer, das Schlafzimmer der Königin Louise, das Arbeitszimmer des Königs, welches wie das Chamoiszimmer Copien nach Raphael's berühmtesten Werken enthält; sodann der Speisesaal mit 2 historisch anziehenden Bildern von *Kretzschmar;* und der gelbe Marmorsaal mit einem Hautrelief in Rosso antico von *Canova:* Venus wird von den 3 Grazien bekränzt, während Mars von Amor mit Rosenfesseln umschlungen wird.

Räumlich mit diesem Palais verbunden ist das der Fürstin von Liegnitz (das s. g. Prinzessinnen-Palais), welches ziemlich reich an Bildern neuerer, sowol deutscher, als französischer Maler ist, z. B. im weissen Zimmer 2 herrliche Landschaften von *Watelet*, 2 von *Ph. Hackert*, eine von *W. Schirmer* (in Berlin) und eine Erntescene von *Ed. Meyerheim*. Im Schlafzimmer ein Tableau, in 5 Scenen die Geschichte Josephs enthaltend, Wiederholung der bekannten Bilder in der Villa Bartholdi von *Overbeck*, *Veit*, *Cornelius*, *Schadow*; auch Bilder von *P.* und *H. Hess;* im gelbseidenen Zimmer eine kleine Marmorstatue der Venus von *Canova*, und einige Landschaften des ausgezeichneten, frühverstorbenen *Karl Blechen;* endlich im Gesellschaftszimmer ausser einem der frühsten Werke von *Julius Hübner* (aus dem J. 1825), Boas und Ruth, ein Seehafen von *Hoguet*, und ein Hirt aus Tivoli von *E. Magnus*.

Wenn das Palais des Prinzen von Preussen (unter den Linden) vom Baurath *Langhans* 1834—36 erbaut, und das von *Schinkel* 1832 im Innern umgewandelte Palais des Prinzen Albrecht (Wilhelmsstr.) sich vorzugsweise durch ihre ebenso geschmack- als prachtvolle Einrichtung auszeichnen, so bietet uns dagegen wiederum das

SCHLOSS ZU BELLEVUE

(im Thiergarten an der Spree) eine durch Friedrich Wilhelm III. vereinigte Sammlung von Gemälden meistens neuerer Zeit, unter denen mehrere in der Kunstwelt als Meisterstücke ersten Ranges anerkannt sind. Wir stellen die vorzüglichsten nach Fächern zusammen, beginnend mit dem am besten und stärksten vertretenen Fache der religiösen Historie.

Unter die Bilder, mit denen die Urheber in den ersten Decennien unseres Jahrhunderts ihren Ruf begründeten, gehört zunächst der von seinen Freunden betrauerte Hiob, das erste bedeutende Bild von *Begas*, aus dem J. 1816, als dieser noch Schüler von Gros in Paris war. Ebenso *Bendemann's* Jeremias auf den Trüm-

mern von Jerusalem, ein Meisterwerk grandioser, tragischer Erhabenheit und herrlicher malerischer Wirkung, das uns in dem Untergang der heiligen Stadt das tiefste Elend, den höchsten Jammer darstellt, der das Volk Gottes heimsuchte, aber mit einem wunderbaren Hauche von Schönheit, der all dies Leid und all diesen Schmerz verklärt. Im Vordergrunde die Anhöhe des Berges Moriah, mit den Trümmern des gestürzten Tempels. Rechts, jenseit des Thales, die noch rauchenden Trümmer der Stadt, links in weiterer Ferne die Burg David's auf Zion mit einigen mächtigen Mauerthürmen. Im Vordergrunde haben sich auf dem Vorhofe des Tempels einige dem Schwerte des Feindes Entronnene versammelt. In der Mitte sitzt auf den Trümmern des heil. Baues der Prophet, der das seiner nicht achtende Volk im Elende nicht verlässt. Neben ihm, dem Verscheiden nahe, ein junger, schwerverwundeter Krieger, dem sein jüngerer Bruder das Haupt emporrichtet. Weiterhin tragen 2 Kinder den Leichnam ihres Vaters von einer Anhöhe herab. Wenn uns auf diese Weise die eine Seite das Leid und die Sorge der Jüngeren um die Älteren vorführt, so thut die andere Seite das Gegentheil, so dass in dieser trefflichen Anordnung jede Gruppe zwar für sich mit ihrem eignen Gram beschäftigt als ein Ganzes erscheint, und doch wieder in unbewusster, innerer Verbindung mit der Hauptgestalt steht. — Von Bendemann wenden wir uns zu seinem Schwager *Julius Hübner*, in dessen Simson, der die Säulen des Tempels umreisst (aus dem J. 1832), man die rechte Kraft und Energie einer Rubensschen Auffassung vermisst. Von *Wach* ein Johannes in der Wüste, von *Ternite* derselbe Gegenstand, von *Köhler* David's Einzug in Jerusalem (aus dem J. 1846); von *Bouterweck* der Apostel Philippus, der den Kämmerer der Mohrenkönigin tauft (aus dem J. 1848), ein Werk, dem es in der Hauptgruppe bei aller sorgfältigen Durchbildung an der religiösen Lebenswärme fehlt. Eines der vorzüglichsten Gemälde der Sammlung ist ferner *Girardet's* Unterbrechung eines protestantischen Gottesdienstes in den Cevennen.

Da wir das letztgenannte Bild nicht füglich der Profanhistorie zuzählen können, so bleiben für dieses Fach nur einige mythologische Gegenstände, aber sehr vorzügliche, übrig. Zuvörderst *Karl Sohn's* Raub des Hylas, ebenfalls eines der Bilder, denen der „Maler der Frauen" seinen Ruhm verdankt (aus dem J. 1829). Den schönen Jüngling, der mit einem Wassergefässe in der Hand am Ufer sitzt und sein linkes Bein in die Wellen hinabgleiten lässt, suchen 3 Nymphen in die Fluthen zu ziehen. Die erste umschlingt ihn mit dem Arme, spielt mit seinem wallenden, goldigen Haare und

schaut ihn voll schmachtender Sehnsucht an; die zweite, dunkellockige, streckt leidenschaftlich die Arme nach ihm aus; die dritte, welche dem Beschauer den Rücken zuwendet, sucht ihn an dem herabhangenden Fusse an sich zu ziehen. Hierher gehört auch der Amor von *Begas*, und die Toilette der Venus von *A. v. Klöber*.

Zum Genre übergehend, nennen wir zunächst von dem durch den Zauber gedankenvoller Schwermuth fesselnden *Leopold Robert* die Retaneserin, und von seinem jüngeren Bruder *Aurèle Robert* die Mönche, welche auf dem angeschwollenen Arno verunglücken; ihnen verwandt im Gegenstand *Karl Schorn's* betender italienischer Räuber. Bekannter als diese ist der in des Meisters frühste Zeit fallende Fischerknabe nach Goethe, von *J. Hübner* (aus dem J. 1827), der bei seinem ersten Erscheinen ein Glück machte, das ihm freilich heutzutage schwerlich mehr zu Theil werden würde. Interessant sind, jedes in seiner Sphäre, durch den Inhalt *Hasenclever's* Dudelsackpfeifer und *Steffeck's* preuss. Militair aus den Jahren 1848 und 49. —

Bedeutende landschaftliche Werke sind: von *Ph. Hackert* der Ätna von Catania aus; des vielgewanderten *Ed. Hildebrandt* Ansicht von Madeira, ein grosses Aquarellgemälde, effektvoll durch die Gluth der Färbung; von *A. Löffler* eine Ansicht von Jerusalem; von *Lessing* eine seiner vielen Harzlandschaften; von *Scheuren* ein rheinisches Schifferhaus in einer Landschaft. Diesen reihen wir aus dem Gebiet der Marine von dem See- und Landschaftsmaler *Krause* den Seesturm an der norwegischen Küste und von *Ed. Hildebrandt* eine Marine an. — Endlich neben einer Reihe trefflich aufgefasster Architekturstücke von *Schultze* (in Danzig) auch eine der beliebten winterlichen Darstellungen von *Hasenpflug*, der Klostergang zu Halberstadt. Im Fache der Blumen- und Früchtemalerei ein grosses Tableau von *Völcker*, wo zwischen den Blumen und Früchten ein schlafendes Mädchen von *A. v. Klöber* ruht.

Bevor wir zu den der Kunst und Wissenschaft gewidmeten Anstalten schreiten, schalten wir hier 2 dem Kriege geweihte Gebäude ein, von denen das eine in der früheren Architektur Berlin's Epoche gemacht hat, das andere ein bescheidneres, aber charaktervolles Werk der Neuzeit ist. Jenes ist das

Zeughaus,

als dessen Hauptbaumeister *J. Arn. Nering* zu nennen ist, der sich hierin ein Denkmal seines tüchtigen Sinnes für Schönheit der Verhältnisse und einfache, wirksame Anordnung gesetzt hat. Als er bald nach Beginn des Baues starb, fuhr *de Bodt* im Geiste seines Vorgängers fort, fügte aber als eigne Zuthat die reichgeschmückte Attika hinzu. Es bildet ein Quadrat von 290 F. Seite mit einem der Südseite zu-

gewandten Hauptportal, über dem sich das eherne Brustbild des Königs Friedrich I. befindet, unter dem der Bau 1695 begonnen wurde. Viel erfreulicher und bedeutender als die neben diesem Eingange stehenden 4 Statuen von *Hülot* (Arithmetik, Geometrie, Mechanik, Polytechnik) sind die im inneren Hofe als Fenster-Schlusssteine angebrachten 22 Larven sterbender Krieger von *Schlüter*, ein für dies Gebäude sehr sinnreich ausgedachter Schmuck, der durch Mannigfaltigkeit und Wahrheit des Ausdrucks von der stillen Ergebung bis zu der höchsten Verzweiflung, sowie durch grossartige Formen und treffliche Durchführung unter allen Werken jener Zeit als rühmliche Ausnahme hervorragt. Auch das Relief über dem Hauptportal der auf Trophäen ruhende Kriegsgott, von gefangenen Sklaven umgeben, ist von *Schlüter's* Erfindung.

Der andere in dieses Gebiet gehörende Bau ist *Schinkel's*

KOENIGSWACHE,

worin der Meister den griechischen Stil sowol in der Hauptanlage, als in den Einzelheiten eigenthümlich frei behandelt hat. Der Grundriss bildet fast ein Quadrat mit einem kleinen inneren Hof; an den Ecken springen die Pfeiler ein wenig vor, was dem Ganzen einen kastellartigen Charakter gibt. Die beiden vorderen Eckpfeiler begrenzen eine geräumige Vorhalle, die gleich einem dorischen Porticus durch 2 Reihen von Säulen gebildet wird und den Hauptschmuck des Gebäudes ausmacht. Im Gebälk weicht Schinkel darin vom dorischen Stil ab, dass er statt der Triglyphen über jeder Säule schwebende Victorien als Hautrelief angebracht hat, die aber für die starken Massen des Baues etwas zu zart erscheinen. Im Giebelfelde die plastische Composition eines kriegerischen Kampfes unter dem Geleite der Minerva.

Die Reihe der den Leistungen der Künste sowol des Raumes als der Zeit gewidmeten Gebäude mag das

OPERNHAUS

eröffnen, das von Friedrichs des Grossen Architekten, dem Freiherrn von *Knobelsdorf* 1741 erbaut, nach seinem Brande vom J. 1843 wenigstens in seiner äusseren Gestalt unverändert blieb, während dem Inneren durch den Baumeister *Langhans* eine neue, weniger geschmack- als prachtvolle, jedoch bequeme Einrichtung zu Theil wurde. An der Façade führt eine Doppeltreppe zu einer Vorhalle von 8 korinthischen Säulen, die ein Giebelfeld tragen. Der edle Schmuck desselben ist ein in Zinkguss ausgeführtes Relief von *Rietschel*, eine treffliche, künstlerische Composition, die aber leider an Ort und Stelle bei dem Mangel an einem ungestörten Standpunkt schwer zu betrachten ist. In der Mitte die schwebende, geflügelte Gestalt der Musik mit der Harfe im Arm, umgeben einerseits von einer Gruppe der dramatischen Kunst,

welche aus der Melpomene und einem Knaben, der ein Schwert hält, und aus der von einem Satyr begleiteten Thalia besteht; andererseits von einer Gruppe des Tanzes, an die sich die 3 Grazien anschliessen. An der einen Ecke musicirende Kinder, an der anderen die 3 zur Bühne in Beziehung stehenden Künste: Poesie, Malerei und Skulptur. Auf der Spitze des Giebels steht die Sandsteinstatue des Apollo, zu beiden Seiten 2 Musen. In der Säulenhalle stehen noch die 4 älteren Statuen des Sophokles, Aristophanes, Menander und Euripides. — Im Innern fühlen wir uns freilich durch den grossen Comfort der Sitze angezogen, betrachten wir aber von diesen aus die uns umgebende Decoration, so suchen wir vergebens in dem bunten Gewirr der verschiedenen Zierrathen und Figuren eine stilistische Einheit. Aus der Mitte der künstlerisch ziemlich werthlosen Gemälde des Plafonds (Einzug des Apollo in den Olymp, umgeben von einem Kranz von Musen und Bildnissen grosser Musiker) hängt der steinpappene Kronleuchter herab, dessen vergoldete Flügelgestalten einen Wald jener widersinnigen, scheinbaren Wachskerzen tragen, aus denen die Gasflammen hervorgehen. Das wirklich künstlerisch Beste sind die 8 allegorischen Gestalten von *Wichmann* an den Hauptpilastern der Brüstung des 1. Ranges im Proscenium, und das Plafondgemälde von *Klöber* in der grossen königl. Loge, der Bühne gegenüber. Aeusserst geschmackvoll ist der mit dem Opernhause in Verbindung stehende C o n c e r t s a a l, mit einer Galerie, die von 32 Karyatiden nach *Tieck's* Modellen getragen wird.

Eine des Erbauers architektonische Richtung in schlagender Weise charakterisirende Schöpfung ist das

KOENIGL. SCHAUSPIELHAUS,

in welchem *Schinkel* aus den Formen der griechischen Architektur in freier Combination ein eigenthümliches Ganzes von consequentestem Organismus schuf. Das mitten zwischen 2 Kirchen liegende Theater bildet ein Kreuz mit e i n e m kürzeren Arm; denn der Bau wird in seiner Länge durch einen zweiten durchschnitten und überbaut. An der Hauptseite ein vorspringendes Portal von doppelter ionischer Säulenstellung, zu welchem eine breite Freitreppe hinaufführt. Diese beiden sich kreuzenden Baue sind dadurch sinnreich verbunden, dass die Ecken in der Fronte des vorspringenden Hochbaues seitwärts mit rechteckigen Ausbauen angefüllt sind, wodurch das sich selbst überbauende und in den Dächern sich kreuzende Ganze einen sehr wohl geordneten, reichen und kühnen Anblick gewährt. Jener Säulenstellung des Portals entspricht in den übrigen Theilen des Gebäudes eine Pilasterstellung, die durch 2 Etagen geht und starke Eckpfeiler bildet. Innerhalb dieser Pilaster sind durch

einen Architrav die beiden Etagen getrennt, die, wie der Oberbau des höheren Quergebäudes, jedes wieder eine engere Pilasterstellung haben, wodurch der Meister den Gegensatz zwischen Wand und Fenster ganz aufzuheben strebte. Die Vorderansicht ist aber durch allzu viele Fenster durchbrochen; dagegen ist das Kranzgesims von guter Wirkung. — Der reiche plastische Schmuck des Aeusseren besteht in den Skulpturen der beiden Giebelfelder der Vorderseite und der Flügel, und in den Statuen, die als Akroterien auf diesen Flügeln sowie auf den Ecken des Oberbaues stehen, sämmtlich aus *Tieck's* und *Rauch's* Werkstatt hervorgegangen. Vorn in der Mitte steht Apollo von Greifen gezogen, hinten ein Pegasus und auf den 4 Ecken Vasen, alle aus Kupfer getrieben. Der am besten in die Augen fallende Bildschmuck wurde dem Gebäude erst 1851 in den beiden Bronzegruppen von *Tieck* zu Theil, einem Löwen und einem Panther, auf denen Genien reiten.

Ungleich mehr als das Innere des Opernhauses, erfreut uns in künstlerischer Beziehung das des Schauspielhauses, durch seine Deckengemälde, Meisterwerke von *Wach* und *W. Schadow*. Jener stellte die Musen am Hauptplafond, dieser einen Bacchuszug über dem Proscenium dar.

Von den beiden in den Querflügeln des Gebäudes befindlichen Sälen ist der grössere, aber doch nicht sehr geräumige, sogenannte Concertsaal ein Musterbild glücklichen Ebenmaasses und herrlicher Decoration in griechischen Formen. Auf den Pilastern eine Reihe von Karyatiden, die als musikalische Thätigkeiten dargestellt, stehend oder schreitend, oder auch halb sitzend den Fries und das Gesims zu tragen scheinen; ausserdem ringsum eine Reihe von Büsten dramatischer und musikalischer Celebritäten. In einem der Nebenräume dieses Saales erblicken wir eine durch kühne Auffassung und saubere Vollendung ausgezeichnete, sitzende Statue Iffland's, von *Tieck*.

Da der Anblick des vorhandenen Gebäudes der Singakademie von *Ottmer* es nur bedauern lässt, dass Schinkel's in ernst antikem Geiste gedachter Entwurf nicht zur Ausführung gekommen ist, so schreiten wir zur Betrachtung der den Leistungen der bildenden Künste gewidmeten Anstalten und beginnen billiger Weise mit dem Centralpunkte des gesammten künstlerischen Lebens, der

AKADEMIE DER KUENSTE,

die am Ende des 17. Jahrh. unter dem nachmaligen König Friedrich I. gegründet, ihren Sitz in dem von *Nering* zu diesem Zwecke eingerichteten Vordergebäude des kurfürstl. Marstalls erhielt, worin sie sich noch gegenwärtig befindet und zugleich ihre grossen Ausstellungen veranstaltet. Da weder eine Darlegung ihrer Geschichte, noch ihrer gegenwärti-

gen Organisation im Zwecke dieses Handbuches liegt*), so haben wir uns auf die Besichtigung ihrer Kunstsammlungen, oder vielmehr nur der in unser Bereich fallenden Gemäldesammlung zu beschränken, die verhältnissmässig gering an Zahl und Bedeutung, viele Copien und Portraits, dem Hauptfache der Malerei des vorigen Jahrh., und ausserdem einige gute Niederländer aus dem ehemaligen Besitze des Cons. Wagener aufzuweisen hat. Unter den älteren einige kleinere von *A. Dürer*, *Correggio*, und unter denen des vorigen Jahrh. einige Bilder der früheren Akademie-Professoren, wie *B. Rode* und *Frisch;* auch manche Portraits von *Graff*. Wichtigere Erscheinungen sind des Regenerators der deutschen Kunst *Asmus Jacob Carsten's* Zurückbringung des entflohenen Megapenthes (nach Lucian), in Deckfarben, *Cornelius'* Carton zu dem Bilde: Joseph wird von seinen Brüdern erkannt, und eine Reihe landschaftlicher Skizzen und Studien von *K. Blechen*, die, wie alle seine Leistungen, von kräftiger Naturwahrheit und ergreifender Stimmung sind; ebenso eine Folge von landschaftlichen Skizzen aus Italien und Griechenland von *Eichhorn*.

Eine reichere, obwol einseitige, aber in dieser Einseitigkeit doch umfassende Belehrung gewährt uns die Besichtigung des Schinkel-Museums, das bekanntlich den vom jetzigen König erworbenen künstlerischen Nachlass eines Mannes enthält, der, wie kein Anderer, sich hohe Verdienste um Berlin's künstlerische Neugestaltung erworben und auf die Wiederbelebung und weitere Entwickelung der gesammten modernen Architektur den grössten Einfluss geübt hat. Dieses Museum befindet sich in den ehemals noch von ihm bewohnten oberen Räumen der von ihm (1836) errichteten

Bauakademie,

die man mit einem Worte den höchsten Triumph der Backsteinarchitektur nennen kann, dessen Folgen sich in den seitdem verflossenen 2 Decennien aufs Glänzendste erwiesen haben; wir erinnern hier nur an die Petri- und Markuskirche. Im Grundriss bildet das Gebäude ein grosses Quadrat von 180 F. Seite, das einen inneren Hof einschliesst. Da das Erdgeschoss zu Verkaufslokalen bestimmt wurde und daher grosser Schaufenster bedurfte, die gleichfalls in grosser Breite für die Säle der Anstalt nothwendig waren, so entstand ein entschiedenes Uebergewicht der Fenster. Diese haben zwar überall nur einen horizontalen Sturz, sind jedoch von einem flachen Entlastungsbogen überspannt, der hier ganz übereinstimmend mit der aus dem Material des Backsteins hervorgehenden flachgewölbten Decke der inneren Räume angewandt wurde. Durch letztere

*) Wir verweisen in dieser Beziehung auf Schasler's gedrängte Uebersicht in seinen „Kunstschätzen Berlin's." 1856.

wurden aber wieder die breiten Strebepfeiler des ganzen Aeusseren bedingt, welche als Gegendruck gegen die Gewölbe des Innern erscheinen und diese zugleich andeuten. So entstand eine aus dem Material und der inneren Struktur des Baues sich ergebende reiche Gliederung des Aeusseren, und zugleich die passendste Gelegenheit zu einer plastischen Ausschmückung, die bei dem horizontalen Abschluss des ganzen Baues, der eine Folge der nach innen abfallenden Dächer ist, um so nothwendiger war. Unter den Giebelbogen der Fenster und in den inneren Wänden ihrer Nischen befinden sich nämlich hübsche Arabesken-Ornamente; die Pfeiler, welche die Fenster theilen, laufen oben in hermenartige Köpfe aus, die den Sturz zu tragen scheinen, und die Brüstungen sind mit Platten aus gebranntem Thon ausgefüllt, deren Reliefs uns in wenigen, klassischen Zügen die grossen Phasen in der Entwickelungsgeschichte der Architektur vorführen. Dieser Schmuck, sowie die verschiedene Stellung und Färbung der Ziegel verleiht dem Aeusseren das Leben; die Pfeiler dagegen sind das feste, zusammenhaltende Element, das sich auch in dem starken, aus einer doppelten Reihe kleiner Consolen bestehenden Bekrönungsgesims so schön ausspricht. Alles also trägt dazu bei, den Bau zu einem Repräsentanten architektonischer Gesetzmässigkeit und Klarheit zu machen.

Das Museum selbst besteht aus *Schinkel's* Oelgemälden, Aquarellen, Sepia-, Feder-, Bleistift- und Kreidezeichnungen, aus vielen Gelegenheitscompositionen für den verstorbenen Geh. Rath Beuth (dessen Sammlung von Kupferstichen und Holzschnitten ebenfalls hierher gekommen ist), aus landschaftlichen und architektonischen Reiseskizzen und aus architektonischen Originalentwürfen und Zeichnungen, im Ganzen 45 Mappen mit etwa 3500 Blättern, die uns den ganzen Reichthum des in seiner vielseitigen Grösse so seltenen Talentes entfalten. Die Fülle von Gedanken, welche sich in seinen wahrhaft klassischen Compositionen ausspricht, kann man nirgends besser erkennen, bewundern und anstaunen, als hier in des Meisters Heiligthum.

Und wohin sollten wir von diesem Heiligthum aus wol lieber gehen, als zu der Schöpfung *Schinkel's*, in welcher sich seine klassische Kunstrichtung in klarster, imposantester Weise ausspricht, zu dem berühmten

MUSEUM,

von dem ich nicht weiss, ob ich es noch das neue, oder schon das alte nennen soll. Denn jenes Prädicat muss es, obwol es noch kein Menschenalter steht, einem jüngeren, grösseren Sohne überlassen und sich selber den Namen des „alten" gefallen lassen. So rasch geht's in der Kunstthätigkeit unseres Jahrhunderts vorwärts, dass schon vor Ablauf eines Menschen-

alters dem Vater sich ein grösserer Sohn zur Seite gestellt hat. Aber der Vater sieht wahrlich noch jung und frisch aus und wird, so Gott will, nicht einmal in seiner äusseren Erscheinung im Laufe der Jahrhunderte veralten, weil sein jugendlicher Schöpfer ihn in den Formen des ewig jugendlichen Hellenenthums geschaffen hat. Der Gesammtcharakter dieser Formen, welche die 2 Geschosse des Baues einheitlich zusammenfassen, beruht in der ebenso pracht- als geschmackvollen Vorhalle, die durch 18 colossale Säulen und die correspondirenden Wandpfeiler gebildet wird. Hier ist der ionische Baustil zu seiner vollen Blüthe entfaltet, aber nicht wie bei den griechischen Tempeln als blosser Vorbau, sondern als integrirender Theil des Ganzen. Ueber den Kapitälen der Säulen läuft der Fries mit den allzu schweren vergoldeten Buchstaben seiner Inschrift hin; darüber das Kranzgesims mit seiner kräftigen Bekrönung, die nicht etwa aus den gewöhnlichen Stirnziegeln besteht, sondern als Anspielung auf das preussische Wappen aus einer Reihe von Adlern; nur auf den 4 Ecken stehen Genien, die einen Candelaber halten. Mitten aus dem Viereck des Baues erhebt sich ein kleiner Schutzbau für die Glaskuppel der inneren Rotunde, auf dem *Tieck's* Nachbildungen der beiden bekannten Dioskuren vom Monte Cavallo stehen.

Zu jener Vorhalle steigen wir auf einer breiten Freitreppe hinauf, die von 2 Wangen begrenzt wird. Auf der einen derselben prangt das weltbekannte bronzene Meisterwerk von *Kiss*, der Kampf der Amazone mit einem Tiger, also ein Werk der freien Phantasie, die uns aus den mythischen Zuständen des menschlichen Lebens ein Bild vorführt, in welchem sich wildes Naturleben, Grazie und Kraft auf die schönste Weise vereinigen. Die Amazone, nur mit einem leichten Gewande um die Hüften, und mit der phrygischen Mütze bedeckt, sitzt auf dem Rosse, dem sich ein Tiger mit wüthenden Bissen an die Brust festklammert. Das stark zurückgebeugte Pferd vermag nicht sich seinen Bissen zu entwinden, da erhebt die männliche Kriegerin die Lanze, um das blutdürstige Thier zu durchbohren. Der Platz, welcher diesem ebenso trefflich componirten, als in der Charakteristik der Figuren lebensvoll durchgeführten Werke verliehen, ist insofern nicht ganz günstig, als für die Vorderansicht die Gestalt des Tigers ziemlich unförmlich erscheint und das Ganze mehr von seiner Langseite gesehen sein will.

Noch ist die andere Treppenwange leer, wird aber hoffentlich im Lauf des Jahres 1857 in einer Bronzegruppe von *Alb. Wolff*, die im Modell bereits vollendet ist, ihren Schmuck erhalten. Es ist ein unbekleideter junger Mann zu Ross, der mit einem unter ihm bereits halb auf dem Rücken lie-

genden Löwen kämpft. Das Thier schlägt die Vordertatze in den Bauch des Pferdes, während der Speer des Kämpfers in den Rachen treffen soll.

Zu einer gründlichen Betrachtung der die Rückwände der Halle schmückenden Fresken, welche nach *Schinkel's* Entwürfen unter der Leitung des Meisters *Peter v. Cornelius* von mehreren Künstlern ausgeführt wurden, möchten die Stunden eines ganzen Tages kaum hinreichen, da es schwer ist, die Malereien vom richtigen Standpunkt aus zu sehen, noch schwerer aber, ja fast unmöglich, sie ohne einen uns von aussen gegebenen Commentar im Einzelnen zu verstehen. Das ist unbedingt ein Grundfehler des Werkes. Seine Bedeutung ist nicht treffend und schlagend, und selbst wenn wir den den vollen Genuss lähmenden Schlüssel gebraucht haben, lässt der allzu abstrakte Grundgedanke uns kalt. Aber das ist leider nicht der einzige Fehler; der zweite besteht in der verschiedenartigen Farbenausführung durch die Hände der Schüler; fast durchgehends starr und schwer, wechselt sie nach dem Belieben der Maler besonders in der Carnation auffallend. Mit Einem Worte, man hatte sich nach den Schinkelschen Entwürfen der einzelnen Blätter etwas ganz Anderes, eine bei Weitem vortheilhaftere Gesammtwirkung des Ganzen versprochen, als die Wirklichkeit jetzt bietet. Aber die Ausführung dieser Entwürfe geschah nach des Meisters im J. 1841 erfolgtem Tode.

Der Grundgedanke dieser eigenthümlich subjectiven, auf rein classischem Gebiete ihre Gebilde holenden Phantasie Schinkel's ist wol der dem Inhalte des Baues vollkommen entsprechende, die Kunstthätigkeit hier als Gipfel und Ziel der Culturentwickelung hinzustellen. Dieser Gedanke wird in 2 grossen Bildercyklen vorgeführt, von denen der eine (links) die kosmologische, der andere (rechts) die anthropologische Entwicklung enthält; dort ist es also die Entstehung und Gliederung der Weltkräfte vom Chaos bis zum hellen Tageslicht; hier die Entstehung und Ausbildung der menschlichen Cultur und Gesittung. In Bezug auf das Einzelne muss ich auf die sowol in den Reisehandbüchern und „Führern durch Berlin" enthaltenen näheren Angaben, als auch auf die diese Gemälde im Besonderen behandelnden kleinen Broschüren verweisen.

Um die durch das Studium dieser Fresken, mehr als durch das mancher ähnlichen Arbeiten, ermüdeten Kräfte der Beschauer zunächst in eine andere Bahn zu lenken, will ich vor der Betrachtung der Fresken des Treppenhauses die Skulpturengalerie durchwandern. — Wir gehen an der, gleich jener Amazonengruppe, hoffentlich bald ein Gegenstück erhaltenden Schinkelstatue *) vor-

*) Dies Gegenstück wird vermuthlich

über, einem in jeder Beziehung unerfreulichen Werke *Tieck's*, bei dessen Ausführung den Meister der Tod überraschte, daher sein Schüler *Wittig* die letzte Hand daran legen musste; und fühlen uns beim Eintritt in die geschmackvolle Rotunde, wo die Skulpturen ihren Anfang nehmen, angenehm überrascht. Es kann in der That kaum etwas architektonisch Geschmackvolleres und Edleres geben, als diese Rotunde, mit ihrem durch die Kuppel fallenden Oberlicht und der vor der Rundmauer herumlaufenden, auf korinthischen Säulen ruhenden Galerie mit den Göttergestalten darunter und der Königs- oder vielmehr Imperatorgestalt in der Mitte. Letzteres ist die neuerdings aufgestellte, von *Kiss* modellirte Statue Friedrich Wilhelm's III., in Bronze gegossen mit eingelegtem Gold und Silber.

Die Antikensammlung selbst gehört keinesweges zu denen, welche sich einer ansehnlichen Zahl von Meisterwerken der griechischen und römischen Skulptur erfreuen; als solche kann überhaupt in Deutschland nur die Münchener Glyptothek genannt werden. Doch ist sie reich an solchen Werken, die entweder durch den dargestellten Stoff oder durch die Technik interessant sind. Und was den historischen Gang der antiken Skulptur betrifft, so besitzt sie aus der älteren Periode vor Phidias nur Beispiele der späteren, absichtlichen Nachbildungsart, die man den archaistischen oder für den Zweig der Tempelbilder den hieratischen Stil nennt, während die übrigen Werke sämmtlich der vollendeten oder schon sinkenden Kunstübung angehören. Unter ihnen finden sich gar viele, die mehr oder weniger getreue Nachbildungen berühmter Meisterwerke eines Phidias, Polyklet, Praxiteles, Skopas und Lysippus sind oder sein können; andere lassen sich kaum auf irgend ein uns schriftlich bekanntes Original zurückführen, sind vielmehr selber als Originalwerke anzusehen, wie jener berühmte betende Knabe aus Erz. Besonders reich ist die Sammlung an trefflichen Bildnissen der römischen Kaiserzeit von Cäsar an bis ins 2. Jahrh. unserer Zeitrechnung herab; ebenso reich an Sarkophagplatten, wie sie besonders seit der Zeit der Antonine mit Ueberfüllung von Vorstellungen und häufig mit Vernachlässigung der Ausführung in unzähliger Menge zu Rom geschaffen wurden.

Aus den uns zunächst in der Rotunde unter die Augen tretenden Werken nenne ich die beiden Victorien (1 und 18), von denen die erstere in der Arbeit bei Weitem besser ist als die letztere, die dafür besser erhalten ist. Es ist die Göttin des Sieges, wie sie, von Zeus aus dem Olymp herab-

eine bis jetzt erst im Modell vollendete Statue Rauch's von *Drake* werden, die freilich durch ihre edle Haltung und charaktervolle Auffassung den Schinkel weit hinter sich lassen wird.

gesandt, mit den Spitzen der Zehen auf der Erde erscheint, um die Menschen zu beglücken. Eine wegen des selten gebildeten Gegenstandes, nicht wegen ihrer sehr mittelmässigen Arbeit, merkwürdige Statue ist die Minerva (4), welche in der umgeschlagenen Aegide den Knaben Erichthonius, den nachmaligen Ahnherrn Athen's, trägt, eine Vorstellung, die sich sonst nur hin und wieder auf Reliefs und Vasenbildern findet. Ihr schliesse ich die kolossale Statue (5) an, die vermuthlich als Ceres richtig ergänzt ist, wenigstens als eine für einen Tempel gearbeitete Statue gelten kann, und als solche allerdings grossartig gedacht und trefflich ausgeführt ist. Eine interessante, sehr liebliche Erscheinung ist der an einen Baumstamm gelehnte, vom Flötenspiel ausruhende Satyr (9), der in einem zweiten, besser erhaltenen, aber schlechter gearbeiteten Exemplar gleich daneben steht. Man hat in ihm, da sich so häufige Wiederholungen desselben finden, den „hochberühmten" erkennen wollen, den Praxiteles gebildet hatte; was aber in neuerer Zeit mit Recht bestritten ist, da jener hochberühmte vermuthlich der in einem Tempel der Dreifussstrasse zu Athen stehende war, welcher nicht vom Flötenspiel ausruhte, sondern einen Knaben darstellte, der einen Becher darreichte. Eine wichtige, vielleicht auf den pythischen Kitharöden des Skopas zurückzuführende Statue ist auch der kolossale Apollo (11). Endlich noch die grosse Gewandstatue der Juno (14), die, als Gegenstück der oben erwähnten Ceres, von unverkennbar griechischem Ursprunge ist.

Aus der Rotunde begeben wir uns in den über 200 F. langen Götter- und Heroensaal, dessen schön geschmückte Balkendecke auf 10 Paar ionischer Säulen aus granitähnlichem Stuck und den correspondirenden Wandpfeilern ruht. Gerade unserem Eingang gegenüber steigt die Doppeltreppe sowol zur Verbindungshalle mit dem neuen Museum, als auch zur Gemäldegalerie im Obergeschoss des alten hinauf. Es ist wahr, dass hier im Hauptsaale das Auge des Beschauers auf manche verstümmelte Werke fällt und sich, wenn es noch ungeübt ist, gar wenig davon angezogen fühlt, aber besser so, als durch vielleicht ungehörige Restaurationen entstellen, oder durch geschickte, nicht leicht bemerkliche täuschen wollen. Ein solches treffliches Bruchstück ist das ursprünglich aus drei Figuren bestehende Werk, das in der Mitte den Bacchus wankenden Schrittes darstellt, neben ihm zwei Satyrn, auf die er sich stützt (25). Der Körper des Gottes, trotz seines verstümmelten Zustandes voll Anmuth und Weichheit und doch voll kräftiger Fülle, findet in dem straffen, muskulösen Körper des jungen Satyrs seinen vortheilhaften Contrast. Eine Ergänzung dieser Gruppe vom Bildhauer

Emil Wolff in Rom findet sich in einem der Nebensäle der Galerie. Ein recht gutes Werk ist auch der kleine Bacchus (32), dessen unterer Theil nachlässig mit einem Gewande bedeckt ist, obgleich der Künstler ihm die bekannte Haltung des s. g. Apollino gegeben hat. Ungleich vortrefflicher und als eins der Meisterwerke des Museums anzusehen ist der Meleager (33), der der edelsten Zeit der griechischen Skulptur würdig ist. Mit der Büste einer Tochter der Niobe (38) von sehr vollendeter Arbeit stelle ich eine Statue (61) zusammen, die in Ausdruck, Bekleidung und Bewegung viel Aehnlichkeit mit dem Kreise der Niobetöchter hat, aber nicht als eine Wiederholung der diesem Kreise mit Bestimmtheit angehörenden Statuen erscheint. Es ist daher zwar wahrscheinlich, dass diese sehr gut gearbeitete Figur unter die Töchter der Niobe gehört, aber man kann sie nicht mit Adolf Stahr für die Amme der Töchter halten, schon deshalb nicht, weil sie nach der von ihm vorgeschlagenen Weise der Aufste lung im Giebelfelde auf eine Seite mit dem Pädagogen käme. Auf die in Aegypten gefundene Herme mit Alexander's d. Gr. Kopfe (58) und den uns schon aus Dresden her bekannten Dreifussraub des Herkules (69), im archaistischen Stile, lasse ich das hübsche, naturwahre Genrestück der Astragalen-Spielerin (74) folgen, ein halb erwachsenes Mädchen, das mit ausgestreckten Füssen behaglich sitzt und das im Alterthum in der Kinderwelt so beliebte Spiel mit Astragalen oder Thierknöcheln treibt; und die vermuthlich im Gegenstande damit zusammenhangende, fälschlich als Psyche ergänzte Statue (75), in der wir im Blick auf ein bekanntes Herkulanisches Wandgemälde, in welchem die Kinder der Niobe mit Astragalen spielen, ein ähnliches Figürchen erblicken möchten.

Aus dem Kreise der Musen und ihrer hier vorhandenen Vorstellungen wüsste ich nichts Schöneres, als die bekannte Statue der Polyhymnia (111), welche den in den Mantel gehüllten rechten Arm — wie sie gewöhnlich in Statuen und auf dem berühmten Relief der Apotheose des Homer im britischen Museum erscheint — auf ein Felsstück aufstützt und so sinnend aufschaut, als wäre sie eben im Begriff, einen bedeutungsreichen Mythus zu erfinden. Daneben steht die interessante, als Kitharspielender Apollo (112) ergänzte Statue mit ihrem von einer so ungestümen Bewegung bauschig aufgetriebenen Mantel, dass man sie ohne die modernen Ergänzungen eher für einen Bacchus halten könnte. Eine der neueren Erwerbungen des Museums und zugleich ein treffliches Bronzewerk mit ursprünglicher Vergoldung aus der Zeit der Antonine erblicken wir in der bei Brescia gefundenen, auf einer Kugel stehenden Victoria (121, a), mit der ich, aus der Reihenfolge

heraustretend, die vermuthlich viel ältere, berühmte Figur des betenden Knaben (140) zusammenstellen will, eins der grössten und edelsten Bronzewerke, die uns das griechische Alterthum hinterlassen hat. Auf welchen Künstler, ob auf Lysippus, oder gar auf die Schule des Polyklet, wie Kugler will, das Werk zurückzuführen sei, lässt sich bei der ungeheuren Fülle von Erzwerken, die zu allen Zeiten an den durch Kampfspiele gefeierten Punkten Griechenlands aufgestellt waren, nicht ermitteln. Es ist ein Athlet, der im lautersten Ebenmaass der körperlichen Entwickelung und mit dem Ausdrucke freudiger Andacht, dankend für einen errungenen Sieg, die Hände zu den Göttern emporhebt. An einer Wiederholung (124) des Kopfes der kolossalen Minerva von Velletri im Louvre gehen wir vorüber zu der prächtigen Diana (126) aus dem Palast Colonna in Rom, an der vorzugsweise die Schönheit des Kopfes unsere Aufmerksamkeit verdient. Es ist Diana, die uns hier als Göttin des Nachtgestirns entgegenschreitet, daher ihr vielleicht die leuchtenden Fackeln der Nacht eher zukämen, als die zerstörenden Attribute der Jagd. Als Kunstwerk geringer, aber als antike Wiederholung der anziehenden Gruppe im capitolinischen Museum zu Rom interessant ist Amor und Psyche (130). Ein Lieblingsgegenstand der verweichlichten, entarteten griechischen Kunst ist die Bildung der Hermaphroditen, wie sie uns hier nicht nur in einer von *Algardi* im 17. Jahrh. ergänzten Gruppirung mit einem lüsternen Satyr (150), sondern auch als Einzelstatue (160) erscheint, die einen sehr geschickten Meister aus der Zeit des Hadrian verräth. Ein gutes Exemplar der ziemlich häufigen, ohne genügenden Grund auf Lysippus zurückgeführten Darstellungen des bogenspannenden Amor, deren schönstes Exemplar sich in jener Sammlung des Capitols befindet, ist Nr. 159. Unter den Venusstatuen, von denen auch hier einige Wiederholungen der mediceischen vorkommen, ist meines Erachtens die durch den Gegenstand interessanteste Nr. 151, wo die Göttin bekleidet zwei schlafende Flügelknaben in einem aufgehobenen Ende ihres Gewandes hält. Die Bekränzung Beider scheint einen Todtenkranz zu bedeuten, so dass hier eine Venus als unterirdische Göttin zu verstehen ist. Eine hübsche Statue der Hadrianischen Zeit ist der eingiessende Jüngling (180), der in Stellung und Haltung die grösste Aehnlichkeit mit dem einschenkenden Satyr in Dresden (Nr. 210) hat, aber nicht für einen Satyr zu halten ist, da ihm jedes körperliche Abzeichen fehlt. Dagegen ist ein ausgezeichnetes Exemplar eines Satyrs Nr. 181, der, sein Flötenspiel unterbrechend, in vielen Wiederholungen vorkommt. In einer anderen Auffassung er-

scheint der Satyr lachend, wie in der kleinen Büste Nr. 199.

Eine recht gute Arbeit aus der Kaiserzeit ist der durch die Inschrift des Künstlers *Antiphanes* aus Paros interessante, auf der Insel Milo gefundene Merkur (219), an welchem zwar sehr viele neue Ergänzungen sind. Denselben Merkur erkennen wir auch in dem Knaben, der in Nr. 235 neben einem Apollo steht. Die Gruppe ist von ziemlich schlechter Arbeit, aber merkwürdig in der Darstellung; denn der kleine Merkur ist ganz gewiss der Rinderdieb, der mit auf den Rücken gelegten, d. h. gebundenen Händen von Apollo vor den Richterstuhl Jupiter's geführt wird. Zu den besten der hier vorhandenen Werke der Kaiserzeit gehört auch der als guter Genius, Agathodämon, mit einem langen, traubenumwundenen Füllhorn dargestellte kolossale Antinous (264), der Liebling des Kaisers Hadrian. Endlich in diesem Saale noch zwei bedeutende, unter sich höchst verschiedenartige Reliefs, nämlich der Vermählungszug des Bacchus und der Ariadne (269) und daneben der pythische Kitharödenwettkampf (270). Jener, ursprünglich eine Sarkophagplatte, enthält den ziemlich häufig vorkommenden Gegenstand, wie der Weingott im Schosse seiner Geliebten ruhend auf einem Wagen fährt, aber unter die begleitenden Satyrn und Bacchantinnen hat sich auch ein bocksfüssiger Pan gemischt. Das Relief der delphischen Gottheiten ist eins der vollständigsten und wohlerhaltensten von denen, die uns den hieratischen oder Tempelstil der Skulptur aufs Deutlichste vorführen. Apollo selbst, im Gewand eines Kitharspielers, schreitet voran, den Hymnus anstimmend; er hält in der Rechten eine Schaale, in welche die ihm gegenüberstehende Victoria den Labetrunk eingiesst. Neben ihr ein runder Altar und hinter ihr auf einem Pilaster das Götterbild des pythischen Apollo, so dass auch der Tempel kein anderer ist als der delphische. Hinter dem Citherspieler folgen Diana und Latona. Derartige Reliefs wurden den musikalischen Siegern in den pythischen Wettspielen als Denkmale errichtet.

Viel geringer wird die Auswahl der im Kaisersaal namhaft zu machenden Bildwerke sein, weil es ja hier im Allgemeinen weniger der Kunstwerth der meistens schon der sinkenden Kunstblüthe angehörenden Statuen und Büsten, als die Portraitähnlichkeit ist, was in Betracht zu ziehen wäre.

Eins der wichtigsten, schönsten und am besten erhaltenen Reliefs der ganzen Sammlung ist die den Saal eröffnende Vorderseite eines Sarkophags mit der Vorstellung der Orestesmythe (290), die uns in drei Scenen vorgeführt wird. Links die Priesterin Iphigenia im Gespräch mit den ihrer Obhut anvertrauten Orestes und Pylades, im Hintergrunde eine

Dienerin und zwei Wächter. Iphigenia hält den Jünglingen den Brief entgegen, für dessen Beförderung in die Heimath sie einen der Gefangenen zu retten verspricht. Zwischen Beiden scheint ein Wetteifer zu herrschen, wer sich dem Tode weihen wolle. Orestes ist es, der in der mittleren Scene, dem Tode bestimmt, trauernd auf einem Felsen sitzt; vor ihm steht Pylades, daneben stehen zwei Wächter. Aber die dritte Scene, die auf anderen, ähnlichen Vorstellungen die Flucht und Einschiffung zu enthalten pflegt, zeigt uns hier die Zurückführung der beiden Gefangenen und der Iphigenia zum Thoas: der König sitzt auf einem Felsen, rechts von ihm steht ein jugendlicher Diener, und weiterhin im Zuge abermals die Wächter. Eine ähnliche Vorstellung in der Glyptothek zu München, Nr. 230.

Die Kaiserreihe selbst beginnen wir mit einer sehr schönen Büste Julius Cäsar's (291) aus grünem Basalt, und mit seiner Marmorstatue (295), worin er in der Rednertoga vor uns steht, und zwar in friedlicher Nähe seines bekannten Mörders Brutus (300), dessen Kopf aus Travertin besteht, während die Büste weisser Marmor ist. Dann folgen die gut gearbeiteten Köpfe von dem Schlemmer Vitellius (304), von Vespasian (307) und die ziemlich seltenen Bildnisse der vielleicht durch Schuld ihrer Stiefmutter Livia früh gestorbenen Enkel des Augustus, Lucius und Cajus Cäsar (318. 319). So bemerkenswerth die kolossale Büste des Hadrian (316) wegen ihres Harnisches ist, so gut von Arbeit ist der Kopf des Antoninus Pius (327). Die grossartigste aller Portraitstatuen aber ist unstreitig die leider in sehr verstümmeltem Zustande auf uns gekommene kolossale Figur des als Jupiter dargestellten Trajan (359), des gerechtesten aller Cäsaren. Ihm reihen wir endlich die hier ebenfalls aufgestellte Statue Napoleon's (414) von *Chaudet* an, die sich mehr durch ihre grosse Portraitähnlichkeit, als durch künstlerisch freie Auffassung und Lebendigkeit auszeichnet.

In seiner Art höchst interessant und lehrreich für die Kenntniss des alt-etruskischen Lebens und Sterbens ist der Sarkophagensaal sowol durch seine Decoration und insbesondere durch den nach dem Vorbilde der Grabmalereien von Tarquinii entworfenen Fries, als auch durch seinen beweglichen Inhalt. Diese den Etruriern eigenthümlichen Aschenkisten aus Alabaster, Kalkstein oder gebrannter Erde, deren aufgefundene Anzahl sich bereits bis ins Unglaubliche gesteigert hat, gehören zwar meistens einer handwerksmässigen Technik derjenigen Zeit an, in welcher Etrurien den Römern bereits längst unterworfen war, haben aber durch die darauf dargestellten Gegenstände das In-

teresse der Alterthumsforscher auf sich gezogen. Die Gegenstände sind nämlich entweder den griechischen Mythen entnommen, aber mit etrurischen Gottheiten und Dämonen vermischt, oder es sind glänzende Scenen aus dem Leben, oder auch Darstellungen des Todes und jenseitigen Lebens, zuweilen auch blosse Ornamente und phantastische Bilder. Unter den dann folgenden Aschenkisten und Sarkophagen römischen Ursprungs und Charakters ist der Musensarkophag (579) das wichtigste Denkmal, das die neun Gestalten, wie es auch sonst manchmal als Andeutung ihres Sieges über die Sirenen vorkommt, mit Federn am Haupte zeigt.

So gelangen wir endlich zum Schlusse der plastischen Werke, den in einem besonderen Saale die nicht unbedeutende Reihe mittelalterlicher und moderner Arbeiten ausmacht. Unter jenen nenne ich nur das Marmorrelief (610) von *Donatello*, dem jüngeren Zeitgenossen und Nebenbuhler Ghiberti's; das einer Kanzel oder einem Altar angehörende Relief aus weissem Marmor (612), das in der Mitte Engel mit Marterwerkzeugen, zu beiden Seiten musicirende Engel zeigt; den Altar aus gebranntem Thon mit Christus am Kreuz (614) von *Begarelli* aus Modena, Correggio's Freunde, der sich in solchen Arbeiten aus gebrannter Erde so auszeichnete, dass Michelangelo von seinen Werken rühmend ausgerufen haben soll: „Wehe den Antiken, wenn diese Erde Marmor würde." Ferner das grossartige Werk von *Luca della Robbia* (621), dem Zeitgenossen jenes Donatello, das Maria mit dem Kinde zwischen zwei anbetenden Engeln in Relief, aus glasirtem, gebranntem Thon darstellt, und von demselben der grosse Altaraufsatz (663) in glasirtem Thon aus einer Kirche in Florenz. Von *Nicola Pisano*, dem grossen Begründer der italienischen Skulptur, ist das Relief (623), das den Beato Buonacorsi von Pistoja darstellt; wiederum aus dem 18. Jahrh. ist der sitzende Merkur (696 a) von *Pigalle;* und von *Fiammingo* (dem Brüsseler du Quesnoy), einem der wenigen tüchtigen nordischen Bildhauer der ersten Hälfte des 17. Jahrh., ist der bogenschnitzende Amor aus carrarischem Marmor (712). Das edelste Werk unter den wenigen der neueren Zeit entstammenden ist die bekannte Hebe von *Canova* (719), eine leicht und reizend schwebende Gestalt, an der nur das flatternde Gewand und die marmornen Wolken unangenehm naturalistisch sind. Es ist das Exemplar, nach welchem der Künstler später noch zwei Wiederholungen machte.

Wegen der Gemälde, mit denen auch das Treppenhaus geschmückt ist, kehren wir zu unserer Eingangsthür der Rotunde zurück und steigen die ins obere Geschoss führende Treppe der Vorhalle hinauf, wo wir unterwegs

die Wandbilder zu betrachten haben, deren Inhalt eine Fortsetzung jener Malereien der Vorhalle ist. Doch sind erst zwei dieser Wände vollendet, so dass die beiden Seiten und Rückwände ihrem Schmucke noch entgegensehen. Was fertig ist, zeigt uns ebenfalls nach *Schinkel's* Entwürfen links den Culturmenschen im Kampfe gegen die Rohheit und Barbarei wilder Horden, rechts gegen die Wuth der Elemente und namentlich gegen die des Wassers. In der Ausführung schliessen sich diese letzteren Wandgemälde denen der Vorhalle nicht an, da sie nicht al fresco, sondern in der mehrfach erwähnten Technik der Fixirung mit Wasserglas gemalt sind, was ihnen besonders im Colorit zum bedeutenden Vortheil gereicht.

So betreten wir die obere Galerie der Rotunde, wo sich seit etwa zehn Jahren die alten Teppiche befinden, zu denen *Raphael* auf Bestellung des Papstes Leo X. in den Jahren 1515 und 1516 die zehn berühmten, mit Wasserfarben colorirten Cartons entwarf, von denen sich noch sieben in der Galerie des Schlosses Hamptoncourt bei London befinden. Sie wurden zu Arras in Flandern, wie man sagt unter der Leitung des in Raphael's Schule gebildeten Malers *Bernhard von Orley*, gewirkt, und zwar gleichzeitig in mehreren Exemplaren, von denen eins noch grossentheils zu Raphael's Lebzeiten nach Rom kam, wo es jetzt in der langen Verbindungsgalerie zwischen dem oberen Gange der Antiken- und der Gemäldesammlung des Vatikans hängt. Ein anderes fanden wir in Dresden. Eine Vergleichung mit jenen Cartons zeigt, dass die Wirker sich zwar ziemlich genau an die Vorlagen hielten, sich aber doch einige Abweichungen in den Köpfen und im landschaftlichen Hintergrunde erlaubten, die ein Künstler heutiger Zeit nicht gestatten würde. Im Ganzen aber zeigen sie die dem grossen Meister eigene Würde und Erhabenheit der Form, die klarste Anordnung der Gruppen und die lebensvollste dramatische Entwickelung der einzelnen Scenen. Da sie aber, wie natürlich nach der Verschiedenheit der Farbe, sehr verschossen sind, so kann man den ihnen hier im feierlichen Glanz der Rotunde angewiesenen Platz schon aus diesem Grunde nicht billigen. Viel schlimmer noch ist es, dass ihre Grösse in gar keinem Verhältnisse zu dem kleinen Raum der Galerie steht, auf welche der Beschauer eingezwängt ist. Ebenso wenig sind sie den architektonischen Verhältnissen der Rotunde angemessen, da ihre Darstellungen durch die Grösse der einzelnen Gestalten drückend und vernichtend wirken und die von Schinkel so trefflich erreichte Harmonie der Verhältnisse in den Rundmauern völlig aufheben. — Der Inhalt der Teppiche zerfällt in zwei Theile, so dass der erste die frühere Geschichte der christlichen Kirche und vorzugsweise den Apostel

Petrus zum Hauptgegenstande hat, der zweite das Apostelamt des Paulus; doch sind zu den Scenen der Steinigung des Stephanus (1250), der Bekehrung des Paulus und zu dem auch in Berlin nicht vorhandenen, viel unbedeutenderen Teppich des Paulus im Gefängniss zu Philippi die Cartons nicht mehr vorhanden. Der einzelnen Scenen Titel und näheren Inhalt brauche ich nach den Katalogen, Reisehandbüchern und ,,Führern durch Berlin" hier nicht zu wiederholen.

Was die Anordnung der Gemälde im Katalog und die damit zusammenhangende Aufstellung in der Galerie betrifft, so zersplittert jener die Schulen in allzu kleine Zeitabschnitte und huldigt, wenn ich mich der für die Behandlung der allgemeinen Geschichte üblichen Ausdrücke bedienen darf, zu sehr dem synchronistischen Prinzip auf Kosten des ethnographischen, so dass der Leser erst durch mühsames Zusammensuchen sich einen Begriff von dem Verlaufe einer ganzen Schule und ihren hier vorhandenen Leistungen verschaffen kann. Dieser Fehler ist oft genug, am Schärfsten vielleicht von Viardot (les Musées d'Allemagne éd. II. p. 307 ff.) gerügt worden. Das Schlimmste aber ist dabei die ganz ans Ende gestellte (gewöhnlich verschlossene) dritte Abtheilung: die Incunabeln der Malerei, mit ihrem abschreckenden Titel ,,Alterthümer und kunsthistorische Merkwürdigkeiten"; sie hat die Werke mancher Künstler und namentlich der Italiener des 15. Jahrh. dermaassen zerrissen, dass die späteren der ersten, die früheren dieser dritten Abtheilung zugewiesen sind. Nicht minder unangenehm ist es in der Aufstellung selbst, dass die Nummern in den einzelnen Kabineten nicht immer in Ordnung weiter gehen, sondern in der Reihenfolge der Kabinete nur die drei Hauptabtheilungen des Katalogs, nicht ihre Classen streng geschieden sind. Wir müssen uns daher damit begnügen, auf umstehendem Grundrisse durch die Angabe der Nummern in den Kabineten die Reihenfolge derselben nach den drei Hauptabtheilungen des Katalogs zu bezeichnen.

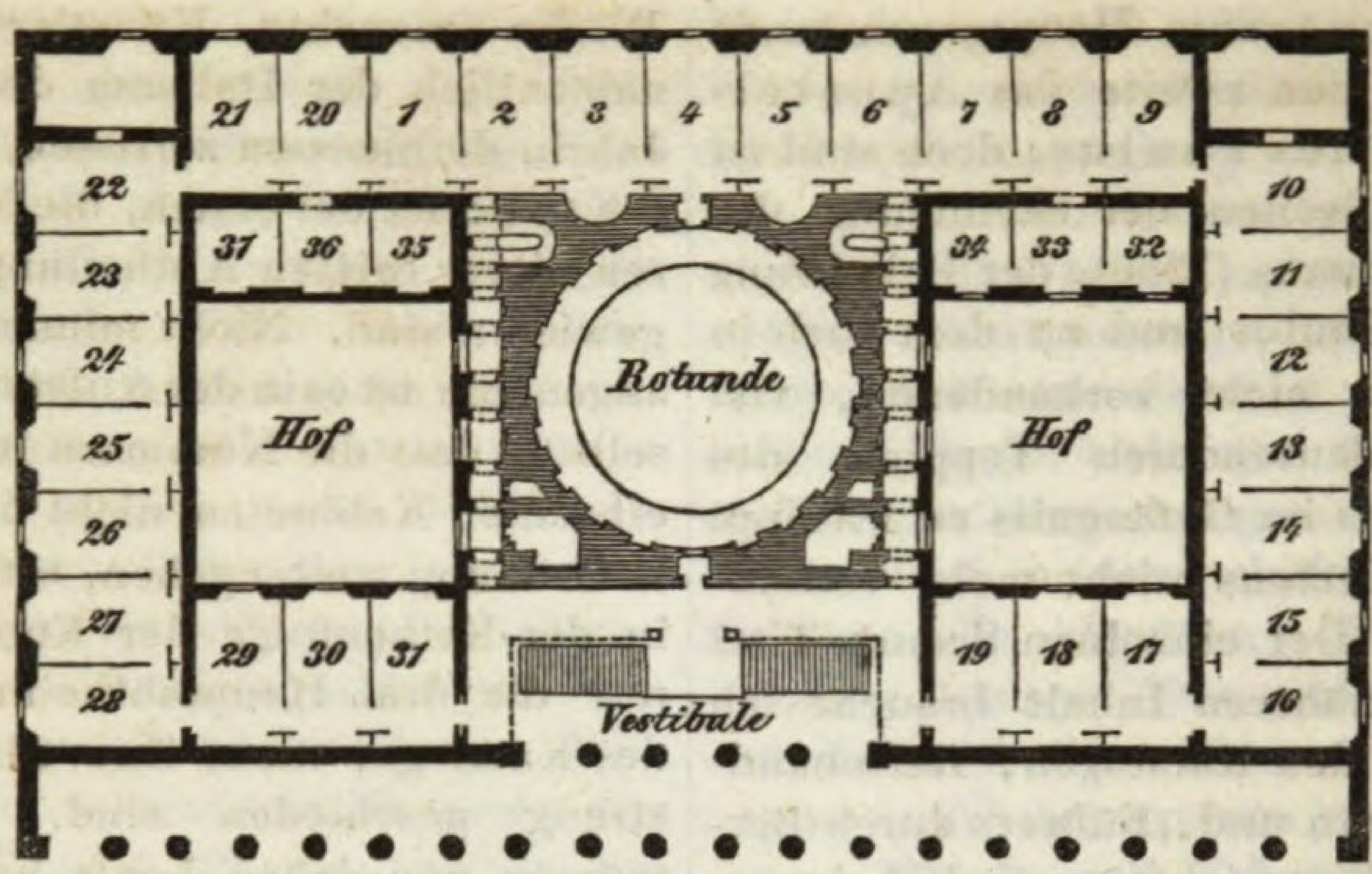
Kab. 1—19 enth. die I. Abth. Italienische Schulen und denselben verwandte Kunstbestrebungen.

Kab. 20—31 enth. die II. Abth. Niederländische und deutsche Schulen.

Kab. 32—37 enth. die III. Abth. Incunabeln der Malerei.

Schon wegen dieser unglücklichen dritten Abtheilung können wir uns also bei der Hervorhebung der Hauptwerke nicht an die Nummernfolge des Katalogs halten, werden vielmehr zunächst die Italiener bis hinab auf die Naturalisten und Eklektiker des 17. Jahrh., sodann die Niederländer und Deutschen, endlich die Spanier und die Franzosen besprechen.

In dem allgemeinen Charak-



Grundriss der Gemälde - Galerie des alten Museums in Berlin.

ter der Sammlung und ihren starken und schwachen Seiten bildet sie gewissermaassen den Gegensatz der Dresdener Galerie, da sie, besonders sehr vollständig in den Anfängen der Schulen, sowol der italienischen, als der deutschen, für das Studium der Geschichte der Malerei ein vorzügliches Hülfsmittel gewährt, dagegen nicht sehr reich an hervorragenden Werken ersten Ranges ist. Jene Vollständigkeit bis ins Einzelne nachzuweisen, ist mehr die Aufgabe der Geschichte der Malerei als die unseres Handbuches, das uns eine Beschränkung auf die charakteristischsten Erscheinungen gebietet.

Die grosse Rundschau der älteren italienischen Malerschulen können wir mit *Simone di Martino*, dem Gründer der die Strenge des byzantinischen Typus mildernden und verklärenden Schule von Siena, und mit dem noch grösseren Begründer der florentinischen Schule, dem vielgepriesenen *Giotto*, beginnen. Beide sind hier um so mehr zusammenzustellen, weil sie den Gegensatz ihrer Schulen klar ans Licht stellen. In Simone's Bildern, namentlich in der Maria (1072), herrscht das dem Künstler so eigenthümliche verklärte Seelenleben, das sich in höchster Anmuth und technisch in grosser Zierlichkeit ausspricht, während in Giotto's Bildern eine grössere individuelle Lebenswahrheit herrscht. Von Letzterem ausser einer stehenden Madonna mit dem Christuskinde (1040) auch zwei (1073. 1074) von den 26 Tafeln mit dem Leben Christi und dem des h. Franciscus, die sich ehedem in der Sacristei von S. Croce in Florenz befanden. Alle drei auf Goldgrund gemalt. Wie den Simone di Martino, so können wir auch den bedeutendsten Schü-

ler Giotto's, *Taddeo Gaddi*, in Deutschland nirgends besser kennen lernen als hier in einem kleinen, mit seinem Namen und der Jahreszahl 1334 bezeichneten Altarwerk, dessen Mittelbild (1079) die thronende Madonna, zu den Füssen des Thrones die Stifter, umgeben von Johannes dem Taufer, dem h. Franciscus und sechs Aposteln zeigt, während die inneren Seiten der Flügel (1080) Vorgänge aus dem Leben Christi und der h. Katharina, und die äusseren Seiten (1081) die hh. Margaretha und Katharina, nebst Christus zwischen Maria und Johannes stehend, und den h. Christoph, der das Christuskind durchs Wasser trägt, enthalten.

Mit *Gentile da Fabriano* aus Venedig und seinem Zeit- und Kunstgenossen *Fra Angelico da Fiesole*, welche die ideale Richtung der früheren Zeit noch in Lieblichkeit und Frömmigkeit beibehalten, betreten wir das 15. Jahrh. Ersterer erscheint uns in einer noch sehr an seine sienesischen Vorgänger erinnernden Madonna mit Heiligen (1130); Letzterer fesselt uns durch religiöse Begeisterung wie durch Zartheit und Lieblichkeit des Ausdrucks der Madonna (60), welcher der h. Dominicus und Petrus der Märtyrer verehrend zur Seite stehen, während von den beiden folgenden Bildern (61. 62), Dominicus und Franciscus, dieses letztere an tiefem Gefühl den übrigen Werken des Meisters nachsteht. Ganz anderer Art ist der florentinische Abenteurer *Filippo Lippi*, von dem das Museum zwar kein ihn völlig charakterisirendes, aber unter anderen ein sehr hübsches Bild voll heiteren Lebens besitzt (69), auf dem die Jungfrau das in Blumen liegende Kind anbetet. Links*) steht der kleine Johannes, oben Gott Vater, der den h. Geist auf den Knaben herabsenkt. Im Hintergrunde der in Anbetung versunkene h. Bernhard. Die ganze Auffassung ist mehr lieblich natürlich, als kirchlich. Wenn sein Schüler *Sandro Botticelli*, der mit der leidenschaftlichen Bewegung seines Lehrers eine gewisse Grossartigkeit verbindet, nur durch untergeordnete Leistungen (102. 1124) vertreten ist, so ist dagegen der Sohn jenes Filippo Lippi, *Filippino Lippi*, in mehreren bedeutenden Werken zu finden, unter denen ich nur das auf Goldgrund gemalte Altarblatt des gekreuzigten Christus (96) erwähne, wo die Gestalt des Heilandes noch echt byzantinisch, aber das edle, bleiche Antlitz der Mutter sehr ergreifend in seinem Schmerzensausdruck ist. Von ihm wenden wir uns zu dem grossen Florentiner *Domenico Ghirlandajo*, der mit seiner Liebe für die Schönheit der Formen zugleich die sprechendste Naturwahrheit und die edelste Begeisterung für den

*) Ich erinnere daran, dass in unserem Handbuche l i n k s und r e c h t s stets vom Beschauer aus verstanden wird, während z. B. Waagen in seinem Kataloge sie stets vom Bilde aus versteht.

Glanz seines damals so blühenden Vaterlandes verbindet. Von ihm das Altarwerk aus S. Maria Novella in Florenz (74—76), wo auf den Flügelbildern die Köpfe der beiden Heiligen Vincentius Ferrerius und Antonius so glücklich modellirt und so kräftig im Farbenton sind. Ihm reiht sich der Vorgänger Michelangelo's, *Luca Signorelli* an, dessen Werke ausserhalb Italiens zu den Seltenheiten gehören. Die beiden Flügel (79) eines nicht mehr vorhandenen Mittelbildes zeigen neben der dem Meister eignen Schärfe und Entschiedenheit der Formen einen tief gemüthlichen Ausdruck. Besonders anziehend ist die h. Magdalena auf dem linken Flügel.

Einer der in unmittelbarem Zusammenhang mit Leonardo da Vinci stehenden Florentiner ist *Lorenzo di Credi*, von dem besonders unser Museum unter anderen ein merkwürdiges Gemälde (103) aufzuweisen hat, das eine knieende Büsserin darstellt. Hieher rechne ich auch das reizende Bild von Leonardo's Schüler *Francesco Melzi*, Pomona und Vertumnus (222), und den wenigstens in den Werken seiner früheren Lebenszeit dem Lorenzo di Credi an gemüthvoller Auffassung nahe stehenden Florentiner *Raffaellino del Garbo*, der später der Kunstrichtung Raphael's und Michelangelo's mit weniger Glück folgte. In seinen Bildern, besonders in der Madonna mit dem Kinde und den zwei musicirenden Engeln (90) entfaltet er eine eigenthümliche Liebenswürdigkeit. An sie mag sich auch der Florentiner *Andrea del Sarto* anreihen, von dessen vielen Madonnen wir eine grosse, sehr ausgezeichnete (246) vom J. 1528, umgeben von mehreren Heiligen erblicken; und endlich der in Siena ansässige Schüler Leonardo's, *il Sodoma*, der seines Lehrers Anmuth und Zartheit in den weiblichen Köpfen besitzt, aber Gruppirung und Zeichnung manchmal vernachlässigt. Beachtenswerth, obwol ihn nicht völlig charakterisirend, ist sein kreuztragender Christus (244).

Die vor allen anderen bedeutsame umbrische Schule beginnen wir mit *Pinturicchio*, dessen Anbetnng der Könige (132), worin er dem jüngsten derselben die Züge seines jüngeren Freundes Raphael gegeben, wenigstens noch nicht der letzten, sinkenden Zeit seiner Wirksamkeit anzugehören scheint. Statt aber seinen Zeitgenossen Perugino, den wir in der Pinakothek zu München und im Belvedere zu Wien besser kennen lernen werden, zu betrachten, schliesse ich lieber als einen der Vorgänger Raphael's hier zunächst auch den liebenswürdigen *Francesco Francia* und seinen Schüler Lorenzo Costa an. Von Jenem erblicken wir ausser der h. Familie (125), einem Werke seiner früheren Kunstepoche, vor Allem einen todten Christus auf dem Schoosse seiner Mutter (121) und eine grossartige, mit Namensunterschrift und Jah-

reszahl 1502 bezeichnete Composition (122) der in der Herrlichkeit thronenden Maria, die, mit einem Kranze von Cherubim umgeben, das segnende Kind auf dem Schoosse hält. Sechs Heilige stehen unten in Anbetung der Jungfrau versunken. Von *Lorenzo Costa* ist eins seiner vorzüglichsten Werke die grosse Darstellung im Tempel (112), deren Entstehung mit dem letztgenannten Werke seines Lehrers in dasselbe Jahr fällt. Der Schüler hat sich aber nicht auf die Darstellung der blossen evangelischen Thatsache beschränkt, sondern mehrere Heilige, eine Sibylle und einen Propheten mit hineingeflochten.

Hier ist auch die Stelle, an der wir des mit Perugino gleichzeitigen Urbinaten, des bekannten Vaters von Raphael, *Giovanni Santi*, gedenken müssen, weil Berlin meines Wissens der einzige Ort Deutschlands ist, der Werke dieses Meisters besitzt. Darunter ist die zum Theil noch sehr an die streng alterthümliche Weise des Andrea Mantegna erinnernde, thronende Madonna (139) das bedeutendere. Was aber hat Berlin von der Hand seines grossen Sohnes *Raphael* aufzuweisen? Acht Bilder tragen seinen Namen; ob sie aber alle ihm wirklich beizumessen sind, ist eine schwer zu beantwortende Frage. Eins der frühesten, aber auch eins der schwächsten, ihm sicher zuzuschreibenden Werke, das noch ganz die Schule des Perugino verräth und um 1500 gemalt sein muss, ist die M a d o n n a m i t d e m S t i e g l i t z (141), wo die Mutter in einem Buche liest und das in den Formen noch ziemlich ungeschickte Kind einen Stieglitz hält. Um einige Jahre jünger möchte wol das kleine, so weich und warm gemalte Bild (145) mit der M a r i a sein, die auf ihrem Schoosse das segnende Kind hält. Daneben die trefflichen Köpfe der hh. Hieronymus und Franciscus. Noch in dieselbe frühere Zeit des Künstlers gehört das grössere, in Leimfarben gemalte, ganz quadratische Altarbild mit der A n b e t u n g d e r K ö n i g e (150), dessen Inhalt und Geschichte der Katalog ausführlich angibt. Es ist leider, da die Farben abgeblasst, zum Theil auch in Folge früherer Feuchtigkeit abgefallen sind, in sehr traurigem Zustande, so dass man Mühe hat, sich die einzelnen Köpfe aus dem das Ganze bedeckenden Nebel zu entwickeln. Wenn dies erst nach längerer Betrachtung gelingt, so sieht man den ganzen Adel der reinen, holden Formen. Diesem grösseren Werke steht wiederum zeitlich sehr nahe der C h r i s t u s i n s e i n e m G r a b e s t e h e n d (135), der gegen das Ende der Lehrzeit bei Perugino fallen möchte. Ob aber die zwei hier ebenfalls der früheren Epoche Raphael's zugeschriebenen Bilder, von denen das eine (144) in drei Rundbildchen zerfällt, das andere (147) die Madonna mit dem Christusknaben und den kleinen Johannes dar-

stellt, ihm wirklich angehören, ist mir wenigstens bei dem ersteren mehr als zweifelhaft.

Dann folgt, noch erfüllt von der Wärme und Innigkeit des religiösen Gefühls, welche den jungen Schüler unter Perugino's Leitung durchdrang, aber schon verbunden mit einer grösseren Freiheit der Bewegung, wie Raphael sie sich bei seinem ersten Aufenthalte in Florenz aneignete, die Madonna des Herzogs von Terranuova (247 a), die demnach etwa wie die Madonna del Granduca im Palast Pitti im J. 1505 gemalt sein würde. Es ist ein Rundbild, auf dem Maria in einer felsigen Landschaft sitzt, auf ihrem Schoosse das Kind, welches auf den kleinen Johannes den Täufer herabblickt und in den Händchen das ihm von diesem gereichte Spruchband mit dem ecce agnus Dei hält. Ein dritter Knabe, vermuthlich Johannes der Evangelist, lehnt sich ans Knie der Maria und schaut zu dem Christuskinde empor. In der einfachen Composition sieht man das dem Raphael eigne Stilgefühl, welches eine Mitte und zwei Gegensätze erforderte, weshalb er den zweiten Johannes hinzufügte. In dem anderen Johannes, dem Täufer, wird man den Ausdruck seines Gesichtes finden wie in dem Johannesknaben der Madonna della Sedia. Endlich noch die von diesen früheren Bildern getrennte Madonna di Casa Colonna (248), die aus der letzten Zeit seines zweiten Aufenthalts in Florenz, also kurz vor der Berufung nach Rom, etwa 1507 oder 1508 gemalt sein mag, ein leicht, aber geistreich gearbeitetes Bild voll mütterlicher Liebe und kindlich froher Lust.

Nicht auf Raphael's eigne Hand, aber wol auf seine Erfindung und Modellzeichnung ist der vielleicht von *Francesco Salviati*, dem Freunde Vasari's, ausgeführte Johannes der Täufer in der Wüste (242) zurückzuführen, der auch in anderen Galerien von anderer Hand ausgeführt vorkommt; ebenso der von einem ganz unbekannten Meister nach Raphael's Composition gemalte hochbegeisterte Evangelist Johannes (257), der, auf einem von Wolken getragenen Adler sitzend, seine Offenbarung schreibt.

Ueber den indecenten Gegenstand des trefflichen Bildes von *Giulio Romano* (279) flüchtig hinwegeilend, wenden wir uns zu anderen Schülern des grossen Urbinaten. Ein solcher ist *Bagnacavallo* aus Bologna, der aber hier in den Köpfen der Heiligen (238) noch sehr an seine frühere Bologneser Schule des Francia erinnert. Viel näher steht seinem Meister *Innocenzo da Imola*, dessen auf Wolken thronende Madonna (280) in dieser Hauptgestalt eine Nachahmung der Madonna di Fuligno ist.

Da auch *Dosso Dossi*, gleich dem Bagnacavallo, hier weniger gut vertreten ist, als wir ihn in Dresden fanden, so gehen wir zu dem über, was auf dem Wege der

Nachbildung auf Michelangelo Buonarotti zurückzuführen ist. Das eine ist der von *Sebastiano del Piombo*, dem venetianischen Schüler Michelangelo's, nach seines Lehrers Composition auf Stein gemalte gekreuzigte Heiland (259), unstreitig das trefflichste der vorhandenen Exemplare dieser Art; das andere ist das nach dem Originalcarton in Neapel von *Pontormo*, einem Schüler Andrea del Sarto's, gemalte Bild Venus und Amor (233), von wunderbarer Kraft und Lebensfülle. Jener *Sebastiano* erscheint uns hier auch in einer selbständigen, grossartigen Malerei auf Stein, das den todten Christus darstellt, der von Joseph von Arimathia gehalten und von Maria Magdalena beklagt wird (237). So herrlich in der Formenbildung der Leichnam des Heilandes, so tief ergreifend auch der Ausdruck des Schmerzes der Magdalena.

Gehen wir jetzt zum Norden Italiens, so ist billigerweise die einflussreiche paduanische Schule des Squarcione voranzustellen und aus ihr vor Allen *Andrea Mantegna* zu nennen, der die von seinem Meister betretene Bahn des Studiums und der Nachbildung der Antike weiter wandelte und die Gesetze der Modellirung, der Perspective und der Farbenwirkungen vorzugsweise ausbildete. Merkwürdig ist es, dass seine sämmtlichen hier vorhandenen, wie überhaupt die meisten seiner Werke noch Temperabilder sind, unter ihnen eins vom J. 1488, als die Oelmalerei bereits seit mehr als 40 Jahren in Venedig eingeführt worden war, woraus man sieht, dass die neue Erfindung nicht überall so schnelle Verbreitung gefunden hat, als bei den venetianischen Coloristen. Sein bedeutendstes Staffeleibild, die Siegesmadonna im Louvre, vom J. 1495 oder 96, ist dagegen bereits in Oel gemalt. Unter den Berliner Bildern ist die kleine Judith (21) vom J. 1488 das sein Streben nach antiker Modellirung und Perspective am Meisten offenbarende, während dagegen die s. g. Pietà (28) an Innigkeit des Ausdrucks höher steht. Noch sehr unabhängig sowol von dieser Schule Padua's, als von der des Leonardo da Vinci ist unter den Lombarden *Borgognone*, der, wenn auch mangelhaft in der Bildung der Gestalten, doch im Ausdruck der Kinderengel, die seine Madonna (51) umgeben, viel Lieblichkeit entwickelt. Dagegen stehen unter sichtbarem paduanischem Einflusse die *Vivarini*, die uns in die Nähe von Venedig führen. Von den älteren Gliedern dieser Familie, *Antonio* und *Bartolommeo*, finden wir hier ein Bild in sechs Abtheilungen (1143), Maria mit den Aposteln und Heilige; und von dem jüngeren *Luigi Vivarini* ein grosses, treffliches Altarbild: die in einer Kapelle thronende, von vielen Heiligen umgebene Madonna (38).

Bevor wir aber die Reihe der Venetianer an uns vorübergehen

lassen, fügen wir, anknüpfend an diese Schule des Mantegna, den grossen Meister des Helldunkels *Antonio Allegri da Correggio* hier ein, dessen erst kürzlich erworbenes Bild (207 A) seinen beiden profanen Darstellungen voranzusetzen ist. Es ist das Veronikatuch mit dem dornengekrönten Antlitz Christi, welches als Lieblingsbild des letztverstorbenen Königs in der Kapelle seines Palais hing. Als es unlängst restaurirt wurde, ergab es sich, dass es ursprünglich auf ein Stück schwarzer Seide gemalt war, wie es an Prozessionsfahnen zu hangen pflegte. Der ruhige, vom tiefsten Seelenleid erfüllte Ausdruck der Gesichtszüge und der wehmüthige Ernst des dunklen Auges sind von der ergreifendsten Wirkung. Zart und fein sind die Farbentöne aufgetragen. Unter allen mythologischen Darstellungen, in denen Correggio bekanntlich gern den Reiz der Körperformen entfaltet, sind wol die hier vorhandenen Liebschaften des Zeus mit der Leda und mit der Io die charateristischsten und berühmtesten. Dort (218) erscheint der Liebhaber in Gestalt eines Schwanes der von badenden Gefährtinnen und Amoren umgebenen Geliebten, hier (216) der Wandlerin am Himmel in Gestalt einer verhüllenden Wolke. In beiden auch zeitlich gewiss nicht sehr von einander entfernten Bildern feiert die irdische Sinnenlust ihren Triumph; in beiden nur ein Gefühl der Liebeswonne und schmachtenden Hingebung, aber in der Leda auch noch eine bewunderungswürdige Lieblichkeit der Bewegung und ein zarter Farbenschmelz. Uebrigens ist es bekannt, dass die Köpfe beider Geliebten neu sind, weil der Sohn des Regenten, Herzogs von Orleans, den Ausdruck ihrer Wollust so sehr fürchtete, dass er sie herausschneiden liess. Der gegenwärtige, treffliche Kopf der Io rührt vom französischen Maler *Prudhon* her. Beide sind so geschickt von *Schlesinger* restaurirt, dass man ihre Neuheit kaum bemerkt. Von der Io werden wir im Belvedere zu Wien (ital. Schulen VI, 19) ein zweites Exemplar finden. — Das Bild der Anbetung der Hirten (223) ist zwar nur eine Skizze, aber doch so vollendet, dass man es wol für ein Werk Correggio's halten könnte, obgleich der Katalog es nur als aus dessen Schule stammend angibt.

Den Ausgangspunkt der Venetianer bildet *Antonello da Messina*, der durch die Verpflanzung der Oelmalerei nach Venedig um die Mitte des 15. Jahrh. die Ausbildung der den Venetianern ganz eigenthümlichen Richtung des glänzenden Colorits förderte, und nirgends in interessanterer Weise zu finden ist als hier. Während wir nämlich in dem Portrait vom J. 1445 (18) noch sehr die Weise seines Lehrers Johann van Eyck bemerken, zeigen die beiden anderen, später gearbeiteten Bilder (8. 13) schon die den Venetianern eigene Weichheit und

Wärme der Carnation. Ihm reiht sich das Haupt der venetianischen Schule des 15. Jahrh. *Giovanni Bellini* an, den man freilich in Venedig selbst besser kennen kann, als hier in seinen Madonnen (10. 11) und anderen Werken. Durch bedeutendere Leistungen vertreten sind mehrere seiner Schüler, z. B. *Cima da Conegliano*, unter dessen Werken das grosse Altarbild (2), das eine von vier Heiligen umgebene, thronende Madonna darstellt, die das segnende Kind auf dem Schoosse hält, und der h. Anianus (15) die wichtigsten sein möchten. Letzteres ist besonders durch die Charakteristik der Köpfe ausgezeichnet und durch das türkische Zuschauerpersonal interessant. Einen anderen Schüler Bellini's, *Marco Marcone* lernen wir hier in dem fast genreartig behandelten Mahle zu Emaus (1) kennen, das mit der Jahreszahl 1507 bezeichnet ist.

Mit Uebergehung von Giorgione wenden wir uns zu Bellini's grösstem Schüler *Tizian*, der uns den Farbenglanz der Venetianer in voller Blüthe vorführt. Seine Bilder, der Mehrzahl nach neuere Erwerbungen, gehören sämmtlich seiner selbständig entwickelteren Periode an. Es sind aus der h. Geschichte 4 kleine Bilder von der Staffel eines Altarwerkes (164. 168. 171. 172), ferner die geistreichen Farbenskizzen vom ungerechten Haushalter und vom Weinberge des Herrn (170 A. u. 170 B.), die in den Motiven so lebendig und feingefühlt und in den Farben so harmonisch sind. Darstellungen anderer Art sind die zwei reizenden Paare von Liebesgöttern, die mit einander ringen (159. 160). Trefflicher aber und daher mit Recht berühmter sind seine 3 Portraits, nämlich das ausdrucksvolle, kräftig gemalte des Admirals Mauro (161) aus dem J. 1538, also aus der besten Zeit seines Lebens; das in der Malerei des Fleisches und der Weichheit der Formen so unübertreffliche Bildniss seiner Tochter Lavinia (166), die, in den Händen eine Schüssel mit Früchten, dem Beschauer halb den Rücken zuwendet und über die rechte Schulter zurückblickt. Sie trägt ein schweres, goldgesticktes Kleid und ein leichtes Flortuch, das über den entblössten Nacken zurückfällt. Das Auge ist dunkel und scharf, der Mund leise geöffnet. Uebrigens ist es bekannt, dass dasselbe Portrait sich in noch anderen, von des Meisters Hand herrührenden Exemplaren ausserhalb Deutschlands findet, dass aber das Berliner Exemplar wol das vorzüglichste ist. Das dritte Portrait ist das des Malers selbst (163), ein kühn behandeltes, aber unvollendetes Werk seines höheren Alters.

Ein Schüler Tizian's, aber nicht ohne römischen Einfluss der römischen Richtung war *Moretto*, der sich in religiöser Begeisterung und Schönheit der Motive dem Fiesole verwandt zeigt. Eines seiner besseren Bilder ist die kolossale An-

betung der Hirten (187), das in einigen Figuren ausgezeichnet ist; vorzüglicher aber, besonders in der Darstellung der h. Familie, ist wol das grosse Votivbild (197) der in Wolken sitzenden, von Genien umgebenen h. Jungfrau, mit Jesus, Johannes und der h. Anna, aus dem J. 1541. Sein Schüler wiederum ist der Portraitmaler *Moroni*, der, wie sein Selbstportrait (193) uns beweist, die menschliche Gestalt realer und naturwahrer auffasst als Tizian. Dagegen steht von den eben Genannten unabhängiger der gleichfalls im Portraitfache treffliche *Pordenone*, der sich auch hier, in der Ehebrecherin vor Christus (196), durch Weichheit und Schmelz der Farben, besonders des Nackten, auszeichnet. Hierher gehört auch der Venetianer *il Semolei* mit seinem trefflichen Portrait des Bildhauers Jacopo Sansovino (153). Auch das beste, was uns der Schnellmaler *Tintoretto* hier bietet, sind Portraits (298. 299. 301), unter denen besonders das erste im Colorit und Ausdruck meisterhaft ist. Dagegen wüsste ich unter der reichen Zahl historischer und allegorischer Stücke, wodurch der prunkvolle *Paolo Veronese* hier vertreten ist, keines, das ihn von der glänzendsten Seite charakterisirt.

Die Auswahl derer, welche nach dem um die Mitte des 16. Jahrh. eingetretenen Verfall der italienischen Malerei die Kunst wieder auf eine bessere Grundlage zurückzuführen strebten, ist hier im Verhältniss zu den älteren Schulen gering und beschränkt sich auf wenige Bilder der Eklektiker, wie der Naturalisten. Unter denen des Begründers jener bolognesischen Schule, des *Lodovico Carracci* nenne ich nur die geistig ziemlich unbedeutende, grosse Speisung der 5000 Mann (371) und unter den ebenso zahlreichen seines Neffen *Annibale Carracci,* den wir in Dresden in seinen Historienbildern kennen lernten, eine poetisch componirte, effectreiche Landschaft (372). Ihm folgt sein Schüler *Guido Reni*, aus dessen früherer Zeit ausser dem grossartig gedachten Bilde der beiden Einsiedler Paulus und Antonius in der Wüste (373) auch die neuerdings erworbene thronende Madonna (380 A) herrührt, die von Engeln umgeben ist und von den hh. Dominicus und Theresa verehrt wird; während dagegen Venus und Amor (377) und die oft von ihm dargestellte Fortuna (384) entschieden eine spätere Zeit, aber noch nicht die seiner künstlerischen Ausartung verrathen. Was endlich *Carlo Dolce* anlangt, so gehört sein Johannes, der die Offenbarung schreibt (423), zu des sentimentalen Meisters besten Werken.

Glänzender und im Allgemeinen charakteristischer als diese Eklektiker ist der Vater der italienischen Naturalisten, *Caravaggio*, hier zu finden. Wie in Dresden unter seinen Sittenschil-

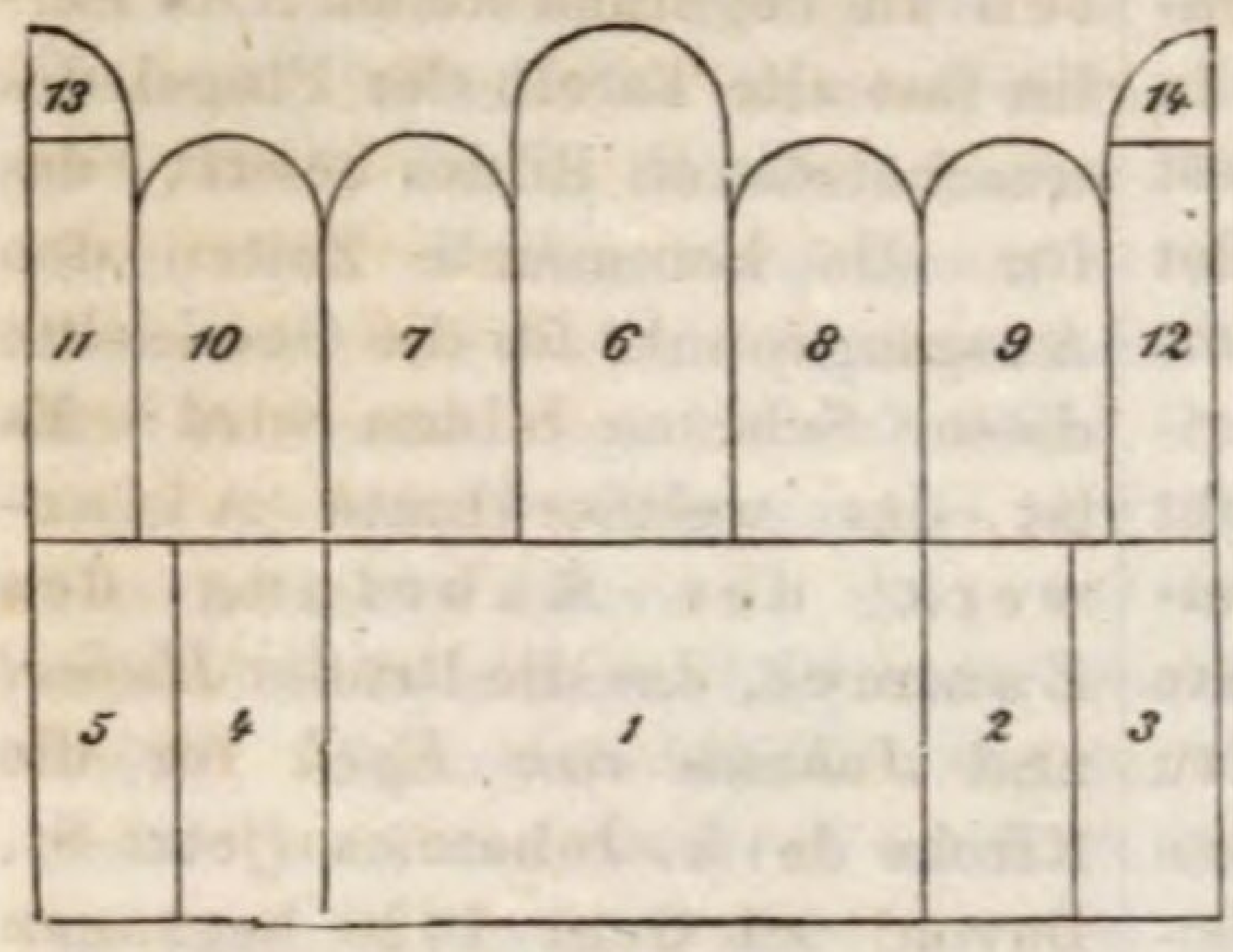
derungen die falschen Spieler das Hauptbild ist, so hier unter seinen allegorischen der liederlich kecke Amor, der Kunst und Wissenschaft mit Füssen tritt (369). In höchster Natürlichkeit und fast der religiösen Weihe entkleidet ist die Bestattung des Leichnams Christi durch Joseph von Arimathia (353). Ihm zur Seite steht etwas später *Ribera* oder *lo Spagnoletto* in Neapel, den eine wüste abenteuerliche Phantasie so oft zu ästhetischen Widerwärtigkeiten verleitet hat. Ein ihn ganz bezeichnendes, im Stoff schon grauenhaftes, aber noch nicht ekelhaft widerwärtiges Bild ist die Marter des h. Bartholomäus (416), der bekanntlich lebendig geschunden wurde. Aus seiner Schule ging der äusserst vielseitige *Salvator Rosa* hervor, der in seinen wildbewegten Land- und Seebildern so eigenthümlich phantastisch und poetisch ist. So hier in einem trefflichen Schiffbruch (421) und in der neuerworbenen, ihn gleichfalls charakterisirenden Landschaft (428 A). Wer ihn selbst mit seinen scharfen, sarkastischen Zügen kennen lernen will, sehe sein Selbstportrait an (419 A). Endlich noch der den Verfall der italienischen Malerei am Schlusse des 17. Jahrh. durch seinen Beinamen fa presto bezeichnende *Luca Giordano*, dessen Urtheil des Paris (441) von grossem Talent, aber auch von Leichtfertigkeit zeugt.

Wem könnte es zweifelhaft sein, womit wir die Betrachtung der Werke der altniederländischen und der von ihnen ausgehenden altdeutschen Schulen zu beginnen haben, da Berlin fast alle Tafeln der Flügel des unschätzbaren Bildes besitzt, das für alle kommende Zeiten den Ausgangspunkt für die Geschichte dieser Schulen bilden wird? Es ist das weltberühmte Altarwerk der Anbetung des Lammes, das die Brüder *Hubert* und *Johann van Eyck* für die Kirche des h. Johannes (jetzt St. Bavon) zu Gent 1420 begannen und, wie das Chronodistichon im Rahmen der unteren Tafeln angibt, 1432 vollendeten. Es besteht aus 12 Tafeln, von denen 4 das Mittelbild und 8 die auf beiden Seiten bemalten Flügel ausmachen, so dass es 20 grössere Vorstellungen sind, zu denen noch oben in den halbkreisförmigen Abrundungen 4 kleinere kommen, wie umstehende Figuren zeigen.

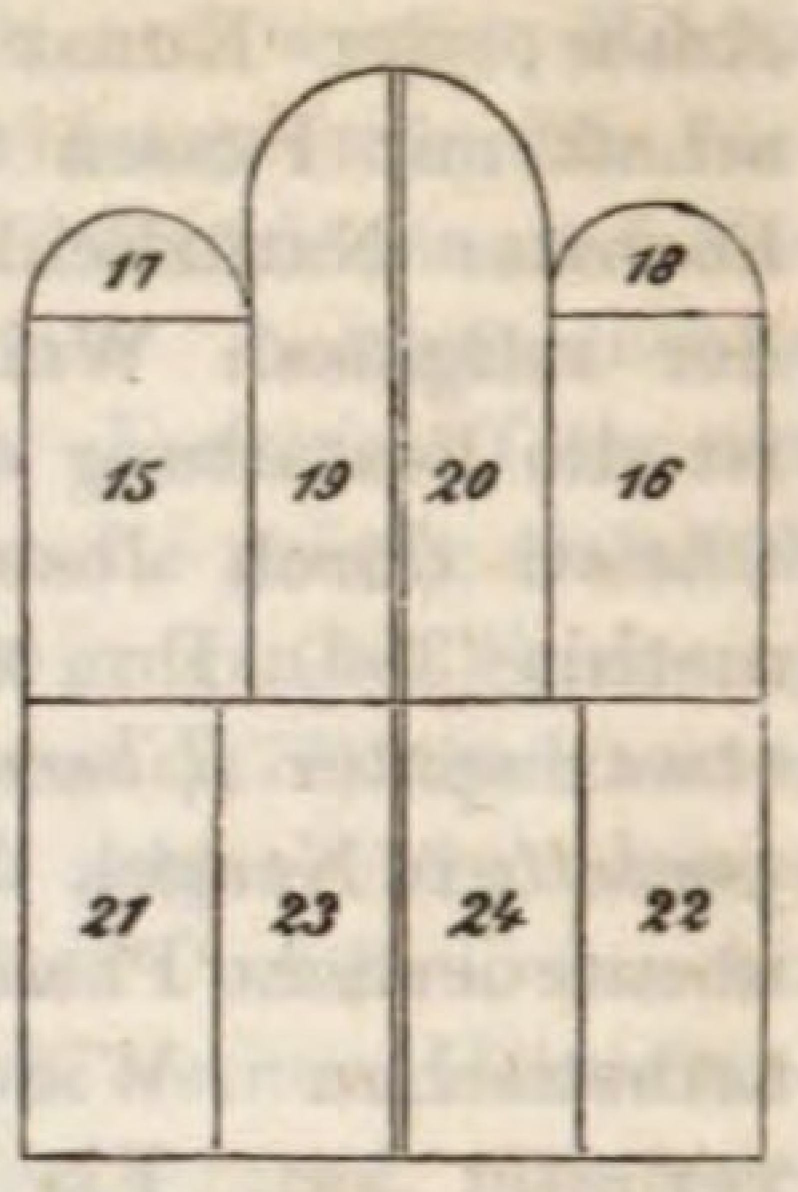
Das ganze Mittelbild nebst den Flügelbildern 11 und 12 und deren Rückseiten 19 und 20 besitzt die St. Bavonskirche zu Gent. Sie enthalten: Taf. 1) Das Lamm der Offenbarung. Taf. 6) Gott Vater. Taf. 7) Maria. Taf. 8) Johannes den Täufer. Taf. 11) und 13) Adam und darüber das Opfer Kain's und Abel's. Taf. 12) und 14) Eva und darüber der Tod Abel's. Taf. 19) (Rückseite von 11 und 13) die Sibylle von Cumä. Taf. 20) (Rückseite von 12 und 14) die Sibylle von Erythrä.

Die übrigen 6 Flügelbilder,

Der genter Altarschrein.



Geöffnet.



Geschlossen.

welche Berlin besitzt, enthalten nebst ihren Rückseiten:

Taf. 2. Die heiligen Einsiedler (516).

Taf. 3. Die heiligen Pilger (517).

Taf. 4. Die Streiter Christi (513).

Taf. 5. Die gerechten Richter (512).

Taf. 9. Die musicirenden Engel (515).

Taf. 10. Die singenden Engel (514).

Taf. 15 und 17 (Rückseite von Taf. 10) Die Verkündigung: Gabriel, und darüber der Prophet Jeremias (520).

Taf. 16 und 18. (Rückseite von Tafel 9) Die Verkündigung: Maria und darüber der Prophet Micha (521).

Taf. 21. (Rückseite von Taf. 4) der Stifter Judocus Vyts (519).

Taf. 22. (Rückseite von Taf. 2) dessen Gattin Lisbette Vyts (522).

Taf. 23. (Rückseite von Taf. 5) Johannes der Täufer (518).

Taf. 24. (Rückseite von Taf. 3) Johannes der Evangelist (523).

Da sich nun ausserdem von einer sehr vollkommenen Copie des ganzen Werkes, die *Michael Coxcie* 1559 für den König Philipp II. von Spanien verfertigte, hier in Berlin 2 Tafeln (524. 525), nämlich 1) das Lamm der Offenbarung und 6) Gott Vater befinden, während die

Pinakothek in München (Nr. 55 und 61) von dieser Copie die Tafeln 7) Maria und 8) Johannes den Täufer besitzt, so fehlen uns, um das Ganze in Deutschland kennen zu lernen, nur noch die Flügelstücke 11 und 12 mit ihren Rückseiten.

Da den Inhalt den hier vorhandenen Tafeln, sowol der Originale, als der Copien, der Katalog umständlich angibt, so liegt es uns nur ob, den Grundgedanken des Ganzen, sowie die Eigenthümlichkeiten der einzelnen Bilder und ihrer muthmaasslichen Urheber wenigstens kurz anzudeuten. Dieser Grundgedanke ist der des versöhnenden Opfertodes Christi, auf welchen alle einzelnen Vorstellungen, wie auf einen Mittelpunkt, hinweisen. Unten ziehen zur Verehrung des Lammes diejenigen heran, die durch weltliches oder geistliches Wirken dem Reiche Christi gedient haben; oben das Lob des Lammes durch Gott selbst, durch Maria, den Täufer Johannes und die himmlischen Heerschaaren, während daneben, in den ersten Eltern und dem Brudermord, Sünde und Tod auf die Nothwendigkeit des erlösenden Opfertodes hindeuten. Ebenso auf den Aussenseiten die messianischen Weissagungen, nämlich zunächst die Verkündigung und weiterhin im Judenthum das Wort der Propheten, wie im Heidenthum das der Sibyllen. Unten neben den Stiftern die beiden Johannes als Schutzpatrone der Kirche. Was den künstlerischen Charakter und Werth der einzelnen Bilder anlangt, so zeigen die 3 Gestalten der oberen Hälfte des Mittelbildes, das gewiss ganz von der Hand des älteren Bruders Hubert herrührt, zwar noch eine gewisse Strenge des Stils und eine sich auch in den Tapeten und dem Goldgrunde äussernde Alterthümlichkeit, aber doch auch schon eine gewisse Fülle des Lebens. Ernst und erhaben ist die Gestalt Gottes*); seelenrein und tief andächtig sitzt die lesende Maria und ihr entsprechend Johannes mit dem Ausdruck edler Begeisterung. Das untere Mittelbild des Lammes, eine reiche Composition von streng symmetrischer Anordnung, ist trefflich in der Charakteristik der Individuen und sehr anmuthig in der die Gruppen umgebenden Landschaft, wie denn überhaupt die sämmtlichen 5 unteren Bilder die ältesten Beispiele einer ausgebildeten Landschaft sein möchten. Von den übrigen der unteren Tafeln sind wol die Einsiedler durch Ausdruck und durch Harmonie der Farben eines der besten Bilder, gewiss ebenfalls von Hubert, während Taf. 3 in der Zeichnung viel schwächer und nicht frei von Uebertreibung in den Bewegungen der Gestalten ist. Taf. 4 und 5 sind in ihren Figuren sehr interessant und voll hübscher Motive, besonders auf

*) Ich nehme hier lieber Gott Vater, als mit Ernst Förster den Sohn, das Ebenbild des Vaters, an.

Taf. 4 der Gottfried von Bouillon auf dem weissen Pferde und der in blauem Sammetpelze für Hubert van Eyck geltende (ebenfalls auf weissem Pferde) nebst seinem schwarz gekleideten, jüngeren Bruder Johann, dem Entwurf und Ausführung der letzteren 2 zuzuschreiben ist. In den Bildern der musicirenden und singenden Engel herrscht dagegen ein so grosses Streben nach sorgfältiger Naturnachahmung, dass man sogar die verschiedenen Stimmen des Quartetts zu unterscheiden glaubt, aber das Colorit ist etwas trocken und undurchsichtig in den Schattenpartien. Unter den Bildern der Rückseite sind die beiden der Verkündigung schön in den Köpfen, verrathen aber in den scharfen Kanten und kleinen Brüchen der Falten die Hand des jüngeren Bruders Johann. Von ihm sind gewiss auch die grossartig gezeichneten Figuren des Stifters und seiner Gemahlin, dagegen sind die beiden grau in grau gemalten Johannes (sowie die beiden Sibyllen in Gent) gewiss nur von der Hand eines untergeordneten Schülers. Sollte sich nicht, müssen wir billigerweise nach der Betrachtung eines so hochwichtigen, schon seit seiner Entstehung stets hochgeschätzten Werkes der Malerei fragen, auch hierfür der Grabstichel eines Massau finden, der vor Kurzem die Platte nach dem Cölner Dombilde schuf?

Da das, was das Museum ausserdem von den sicheren Werken *Johann van Eyck's* besitzt, sich auf einen unerfreulichen Christuskopf (528) vom J. 1438 beschränkt, so wandern wir weiter zu den nächsten Schülern der beiden Brüder. Zuvörderst der in Frankfurt schon erwähnte *Peter Christophsen*, der uns hier ausser einem kleinen Portrait (532) auch zwei neuerworbene, aus einem spanischen Kloster stammende Tafeln vorführt. Es sind die Innenseiten zweier Altarflügel, zu denen das Mittelbild und die Aussenseiten verloren gegangen sind. Der eine (529 A) enthält in 2 Bildern die Verkündigung Mariä und die Geburt Christi, der andere (529 B) das jüngste Gericht, beide rühren wol, wie die Inschrift auf dem einen sagt, vom J. 1452 her, fallen also in die späteste Zeit des Künstlers. Im jüngsten Gericht macht sich hier eine merkwürdige Hervorhebung der Gegensätze zwischen geistlicher und weltlicher Macht bemerklich, wie sie sonst in Darstellungen dieses Stoffes damals noch nicht erscheint, und eine besondere Hervorhebung des durch Christum überwundenen Todes. Im Colorit herrscht die dem Meister eigene Pracht und sein Schmelz des Farbenauftrags.

Ihm verwandt ist der unbekannte Urheber der 2 Flügel eines Altarwerkes, dessen Mittelbild sich in der Peterskirche zu Löwen befindet, während die beiden anderen Flügel in die Pinakothek zu München (Kab. 44. 55) gekommen sind. Jenes Mittelbild

stellt das Abendmahl dar, auf welches sämmtliche 4 Seitenbilder die Hinweisungen enthalten. Hier in Berlin der in der Wüste von einem Engel gespeiste Elias (533) und das Passahfest (539); Arbeiten, die in der Zeichnung und Charakteristik der Gestalten noch manche Mängel haben, aber in der Färbung ebenso tief und kräftig sind als Christophsen.

Von einem dritten, uns erst in den letzten Jahrzehnten bekannter gewordenen Schüler der *van Eyck*, *Rogier v. d. Weyde d. Ä.*, hat Berlin das Glück jetzt 3 sichere Bilder zu besitzen, deren erstes der aus der Versteigerung im Haag 1850 erworbene s. g. Reisealtar Kaiser Karl's V. (543 A) ist, den Passavant zwar dem Rogier als eine Copie zuschreibt, aber nicht für den wahren Reisealtar Karl's V. hält, den er vielmehr, als von Hans Memling herrührend, in Madrid gefunden haben will. Die meisten anderen Autoritäten dagegen halten ihn für ein Original, das aber im Anfang des 16. Jahrh. eine durchgreifende Restauration erlitten habe, an der sich offenbar 2 verschiedene Hände bemerken lassen. Der Hauptgegenstand, die Verherrlichung der Maria in ihren Freuden und Leiden, ist vom Künstler mit einer ungemein reichen Fülle und Tiefe des Gemüthes entwickelt und mit einer bewundernswürdigen Zartheit und Sorgfalt ausgeführt, aber die Zeichnung ist weniger verstanden und sein Farbenton kälter als der van Eyck's, dessen bräunliche Schatten dem Rogier fehlen. Das zweite ist ein gleichfalls dreitheiliges, viel grösseres Altarwerk (534 B) mit dem Leben Johannes des Täufers, von dem wir in Frankfurt im Städelschen Institut (vgl. S. 78) eine alte Copie erblickten. Der Hauptsache nach ist es sicher von Rogier dem Ä.; obwol die Ausführung der Tafel mit der Enthauptung des Johannes von *Hans Memling* herrühren mag. Das dritte, wol in die spätere Zeit des Meisters fallende Werk ist das Altarbild mit Flügeln: die Geburt Christi (535), das ich in Bezug auf Composition und gute Charakteristik in den Köpfen jenen Scenen aus dem Leben Johannes des Täufers vorziehen möchte. Das Mittelbild mit der Geburt Christi wird rechts von der Anbetung der Könige, links von der bekannten Darstellung des Kaisers Augustus begrenzt, dem die Sibylle von Cumä das neugeborne Kind zeigt.

Da also dem Hans Memling der Elias (533) und das Passahfest (539), welche der Katalog ihm noch beilegt, entzogen sind, und es mit dem wirklichen Urheber der seinem Zeitgenossen *Hugo von der Goes* beigelegten 8 Bilder noch sehr zweifelhaft aussieht, so richten wir zunächst unseren Blick auf die Kreuzabnahme von *Rogier v. d. Weyde d. J.*, (534), den wir fast nur hier kennen zu lernen im Stande sind, aber als einen crassen Naturali-

sten, der grosse Energie, aber auch Wohlgefallen am Hässlichen und Widerwärtigen zeigt. Ein Gleiches lässt sich in noch höherem Grade von den abenteuerlichen Phantasiegebilden des *Hieronymus Bosch* (Hauptbild: 563) sagen, der nachher im s. g. Höllenbreughel einen Nachfolger in diesem Genre fand. Endlich noch unter den Alt-Niederländern der späte Ausläufer der Eyckschen Schule, *Patenier*, der die historischen Darstellungen zur Staffage seiner blaugrünen Landschaften macht, wie hier in seiner Flucht nach Aegypten (608).

Unter denjenigen Malerschulen Deutschlands, welche unmittelbar unter dem Einfluss der von Eycks standen, ist die niederrheinisch-westfälische zuerst zu nennen, aus der wir bereits anderswo mehrere Meisterwerke unbekannten Urhebers kennen lernten. Ein solches ist auch hier das kleine prachtvolle Hausaltärchen (607), das, ums Jahr 1500 entstanden, in offenbarer Verwandtschaft mit dem mehrfach genannten Kölner *Meister vom Tode Mariä* steht. Die von musicirenden Engeln umgebene Madonna mit dem Kinde hat vor sich einen Kirschenkorb; auf den Flügeln die Donatoren und Heilige. Bei sehr scharfen Contouren herrscht die detaillirteste Ausführung, Zu den Werken der reicher vertretenen süddeutschen Schulen gehören z. B. die 4 Flügel des Altarwerkes aus der Abtei Schussenried bei Ravensburg: Scenen aus dem Leben der Maria, auf Goldgrund, nämlich ihre Geburt, ihr erster Tempelgang, ihre Heimsuchung und ihr Tod, (606 B. C.), die einen schwäbischen, sehr realistischen Künstler verrathen, der ovale Gesichtsformen, aufgebauschte Kopftücher der Frauen und etwas knittrige Brüche der Gewandfalten liebt, reich an sinnvollen Motiven und warmen, durchsichtigen Farbentönen ist. Hierher gehört vor Allen auch der Schwabe *Bartholomäus Zeitblom*, den wir an mehreren Punkten Süddeutschlands, namentlich in der Sammlung des Herrn Abel zu Ludwigsburg genauer kennen lernen. Unter seinen 3 hier vorhandenen Bildern ist das von 2 Engeln gehaltene Schweisstuch der h. Veronika (606 A), welches die Rückseite der Staffel des dort befindlichen Altarwerkes (51—54) vom J. 1496 (nicht 1473, wie der Katalog irrig angibt) bildet, das vorzüglichste und namentlich in dem Christuskopf von einer mächtigen Tiefe des Ausdrucks. Vom *jüngeren Holbein* sind vor allen seine 3 Portraits zu erwähnen: das prachtvolle des Feldhauptmanns Karl's V., Georg von Frundsberg (577), und die fast ebenso ausgezeichneten des Londoner Kaufmanns Gyze vom J. 1532 (586) und das der Gemahlin Heinrichs VIII., Anna Boleyn (592 A); dagegen sind wol die 4 Bilder mit den 8 Heiligen (563 A—D), welche Waagen für frühe Werke des Meisters halten

möchte, desselben nicht würdig. Hier müssen wir auch des im Portraitfache geschickten und wenigstens hierin als Schüler Holbein's dastehenden Malers *Christoph Amberger* gedenken, dessen Bildniss des Kosmographen Seb. Münster (583) ein wahres Meisterstück von lebensvoller Auffassung ist.

Da wir nun an dieser Stelle leider die Entdeckung machen, dass es einer der reichsten Gemäldegalerien Deutschlands möglich ist, auch völlig ohne unseren Albrecht Dürer zu bestehen, so müssen wir uns, so gut es gehen will, durch einige seiner Schüler zu entschädigen suchen. Ein solcher, wenn auch ziemlich geistloser ist *Heinr. Aldegrever*, dessen jüngstes Gericht (1242) das beste seiner nicht sehr zahlreichen Bilder sein möchte. Nicht viel wichtiger sind auch seine hier zu findenden Mitschüler *Barthel Beham* und *Georg Pens*.

Somit bleibt uns aus der Schlusszeit des Mittelalters noch der talentvolle *Lucas Kranach* übrig, den wir hier, abgesehen von seinen Portraits, bereits auf dem Abwege des von ihm ausgebildeten Faches der Travestien historischer und mythologischer Scenen finden, die bei ihm oft in Lüsternheiten ausarten. Eine derartige Darstellung ist vorzugsweise sein Jugendbrunnen (593) vom J. 1546 (mithin aus dem 74. Lebensjahre des Künstlers), wo eine Schaar alter, runzeliger Weiber mühsam in das Bassin eines Springbrunnens hineingeschleppt werden, aus dem sie als junge, hübsche Dirnen wieder hervorgehen, um von ihren Liebhabern zu Tanz und Festgelage geführt zu werden. Erfreulicher sind seine zahlreichen Portraits, z. B. das so oft wiederholte von Luther (617), von demselben als Junker Georg (618), von Luther's Gattin (637), von Melanchthon (619), von den Kurfürsten Johann Friedrich dem Grossmüthigen von Sachsen (590), Albrecht von Brandenburg (589), u. m. a.

Wem es Vergnügen macht, in der Periode des Ueberganges zum fruchtbaren 17. Jahrh. der niederländisch-deutschen Malerei die manieristischen Nachahmer der Italiener kennen zu lernen, der verweile bei Lot's Töchtern von *Floris* (662), oder bei der badenden Bathseba von *Cornelissen* (734). Wir eilen darüber hinweg und betrachten wenigstens etwas lieber das derbe Volksleben des *Bauernbreughel* (660) und des ihm in der Staffage seiner Landschaften verwandten *David Vinckenbooms*, dessen Genrestück der Speisung von Bettlern und Krüppeln vor einem Kloster (674) voll geistreich toller Caricaturen ist. Die einzige wahrhaft erfreuliche Erscheinung in dieser Periode ist, wenigstens hier, noch die von *A. Moro* repräsentirte Portraitmalerei (632 A. u. 644), bis uns am Horizonte der Malerei in *Rubens* der grosse, Licht verbreitende Stern aufgeht. Aber grade er ist in keiner der grösse-

ren Galerien Deutschlands verhältnissmässig spärlicher und unbedeutender repräsentirt als hier. Wir haben nämlich aus dem Fache der Historie nur auf eine seiner grossen Darstellungen, die Krönung der Maria als Himmelskönigin (762), die in seiner ganz naturalistischen, etwas theatralischen Auffassungsweise erscheint, und auf eins seiner anmuthigen kleinen Bilder der heil. Familie, Christus und Johannes den Täufer (779), sowie im Portraitfache auf das lebensgrosse, auch in der Pinakothek (259) sich findende Bildniss seiner zweiten Frau, Helena Forman (758) hinzuweisen. Bedeutender und verhältnissmässig reicher ist sein vornehmer Schüler *van Dyck* hier vertreten und zwar zunächst mit drei historischen Arbeiten seiner Jugendzeit (770. 794. 799), welche beweisen, in wie übertriebener Art er anfangs die Technik seines Lehrers handhabte. Die Geisselung Christi (770) ist zeitlich das letzte, in der Composition ansprechendste und von jener Uebertreibung freiste. Viel gelungener sind van Dyck's Darstellungen der sogen. Pietà, wie wir sie schon in Frankfurt (S. 87) fanden. Auch hier ein in der Färbung vollendetes, grosses Exemplar (778), dem freilich, wie fast allen religiösen Bildern des Meisters, ein gewisser äusserlich deklamatorischer Vortrag anklebt. Hierher gehört auch das rührend schöne Bild der vor Christus erscheinenden reuigen Sünder, Magdalena, David und der bussfertige Schächer (787). Ausserdem fehlt es natürlich nicht an mehreren seiner zahlreichen Portraits, z. B. ist das Bild einer Tochter Karls I. von England (786) von grosser Feinheit; vorzüglicher aber ist das wunderbar schöne Kniestück des Prinzen Thomas von Savoyen in seiner vollen Rüstung (782).

Den beiden letzteren Malern stellen wir, wie billig, den noch naturalistischeren *Rembrandt* gegenüber, der in seiner Auffassung der heil. Geschichte noch rationaler und unkirchlicher zu Werke ging, und sich in seinem Naturalismus noch mehr in Darstellungen der Alltäglichkeit verliert. Unter seinen hier befindlichen biblischen Darstellungen ist der vom Sinai zurückkehrende Moses vom J. 1659 (811) die gewaltigste und kühnste, besonders in der Gestalt des zornigen Gesetzgebers. Für die Charakteristik des Künstlers aber in den verschiedenen Zweigen seiner Thätigkeit ist ungleich wichtiger das hier vorhandene einzige Bild (vom J. 1637), das seinen Stoff aus der Profangeschichte entlehnt. Ich meine den Herzog Adolf von Geldern (802), der seinen Vater, um ihn zur Abdankung zu zwingen, gefangen genommen hatte, und in prächtiger Fürstentracht mit einem von 2 Mohren gehaltenen Mantel vor dem Fenster des Kerkers erscheint und wüthend den greisen Vater bedroht. Ausdruck und Malerei sind so kräftig und

tragisch gross, dass sie das Bild zu einem Haupt-Meisterstück des Künstlers machen. Nur Schade, dass der rechte Arm des Prinzen so verzeichnet ist. Auch unter seinen Portraits finden sich besonders 2 sehr gediegene von ihm selbst, von denen das eine, vom J. 1634, (810) ihn im Alter von 28 Jahren darstellt. Ihm schliessen wir in diesem Fache *Theod. de Keyser* an, dessen Familienportraitstück (750) den Charakter einer holländischen Behaglichkeit und Gemüthsruhe an sich trägt. Näher steht dem Rembrandt im Portrait *Ferd. Bol*, dessen Bildniss eines Geistlichen (819) von bewunderungswürdiger Technik ist; sowie in der Kunst der Lichteffekte sein Schüler *Gerbrandt van den Eeckhout*, der gar häufig mit seinem Lehrer verwechselt wird. Seine Auferweckung der Tochter des Jairus (804) macht einen lieblichen Eindruck. Fast nur in diesen Lichteffekten ist bekanntlich *Honthorst* noch ausgezeichneter, den man hier als einen Nachahmer Caravaggio's unter den italienischen Naturalisten zu suchen hat. Eines seiner Hauptbilder, die überhaupt von ihm existiren, ist die Befreiung Petri aus dem Kerker (431), wo der Engel zu dem alten Apostel hereintritt, der von dem Glanze des durch die geöffnete Thür hereinfallenden, den Engel umgebenden Lichtes fast geblendet wird. Ein zweiter Niederländer, der in Italien sowol den Naturalisten folgte, als auch eklektisch andere grosse Meister nachbildete, ist *Sustermanns*, dessen Bilder (449. 457) in dieser Beziehung nicht ohne Interesse sind. Endlich nenne ich für die noch immer grosse Zahl seiner Liebhaber den stark einseitigen Naturalisten *Denner*, der zwar künstlerisch noch dem 17., zeitlich aber dem 18. Jahrh. angehört. Ganz in seiner übertrieben natürlichen Weise ist das Portrait 1014; mehr wahres Naturgefühl herrscht dagegen in 1014 B.

Das hier verhältnissmässig spärlich besetzte Genre, die eigentliche Schöpfung des 17. Jahrh., können wir mit dem Hauptschöpfer derselben, *David Teniers d. Ä.*, beginnen, dessen kleine Versuchung des h. Antonius (866), ein sehr beliebter Gegenstand, von seinem noch phantastischeren Sohne, dem *jüngeren Teniers* zu dem glänzenden Spektakelstück (859) ausgebildet worden ist. Der arme Heilige wird in seiner Andacht von allerlei Teufelsvolk, das als Frösche, Ziegenböcke, Affen, Seefische und anderes Gethier erscheint und den abenteuerlichsten Unfug treibt, gestört. Dazu kommt Satanas in Gestalt einer Brabanter Schönen, um ihn zu versuchen. Am allertollsten geht es in der Luft zu, wo 2 Ungethüme auf Fischen reiten und mit einander kämpfen. In Teniers' viel bekannteren Bauernscenen ist ihm der Schüler Ostade's, *Cornelius Bega*, (872. 874) sehr verwandt, aber feiner in der Behandlung und trockner in der

Farbe. Unter den Malern des höheren Genre zunächst *Terburg*, dessen anmuthige Familienscene, die väterliche Ermahnung, (791) in einem anderen Exemplare auch in Amsterdam vorhanden, uns aus Goethe's Wahlverwandschaften (Th. II., Kap. 5.) als bekannt entgegentritt. Technisch vollendeter mag wol der ausnahmsweise dem niederen Genre angehörende Bauernhof (793) sein, der in den Einzelheiten fein und geistvoll behandelt ist, aber keine bedeutende Totalwirkung macht. Wie er, so ist auch der in der Ausführung so saubere und fleissige *Gerhard Dow* hier schwächer vertreten, als z. B. in Dresden, gleichwol ist die Speisekammer (854) ein interessantes Bild. An ihn reihe ich, um uns die Brücke zur Landschaft zu bilden, den Holländer *Joh. Bapt. Weenix* an, der seine Genrebilder meistens in die Umgebung südlicher Landschaften kleidet. Ein Hauptbild von ihm ist die in der Gruppirung hübsche und in der Staffage des Viehes treffliche Erminia unter den Hirten (867).

Einer der älteren Landschaftsmaler, dessen Blüthe in den Anfang des 17. Jahrh. fällt, ist der dem Blumenbreughel verwandte *Rolandt Savery*, dessen Eichenwald (749) von grossartigen Gedanken zeugt und seine Wirkung nicht verfehlt. Auch seinen Zeitgenossen *Paul Bril* lernen wir hier aus manchen Bildern kennen, am vortheilhaftesten aus der Landschaft 744. Einen bedeutenderen Aufschwung nahm die Landschaftsmalerei in den Niederlanden und in Deutschland nach dem Auftreten des Franzosen *Claude Lorrain*, der eine so eigenthümliche Richtung verfolgte, dass sie grosse Nachahmung und Nachfolge erwecken musste. Die beiden von ihm vorhandenen Bilder (428 u. 448) charakterisiren den Meister zwar im Allgemeinen wol, gehören aber nicht zu seinen Meisterwerken, die, wenn irgendwo in Deutschland, in der Galerie Esterhazy in Wien zu suchen sind. Ein solcher Nachfolger war z. B. *Swaneveldt* (442). Einseitiger ist bekanntlich als Landschaftsmaler, aber in seiner Sphäre sehr bedeutend *van der Neer*, dessen kleines Bild mit dem aufgehenden Monde (842) eine sehr liebliche Erscheinung ist. Fragen wir nun nach dem unübertrefflichen Meister nordischer Landschaften, *Jacob Ruysdael*, so finden wir zwar keine Meisterwerke ersten Ranges, wie in Dresden, aber doch zwei, jedes in seiner Art, vorzügliche Bilder. Das eine ist die Landschaft mit dem von Eichen überschatteten alten, verfallenen Bauernhause (893), das uns die ganze Abgeschlossenheit der Bewohner einsamer Gegenden vergegenwärtigt; das andere ist das ausserhalb seiner gewöhnlichen Sphäre liegende meisterhafte Seestück (884) mit leichtbewegten Wellen und schweren Regenwolken, aus denen einzelne Streiflichter auf die Fluth fallen. Ein unzweifelhaft ächtes

unter den in Deutschland seltenen Bildern *Hobbema's*, und zwar ein sehr vorzügliches, ist der Eichenwald (886), der noch besonderes Interesse dadurch hat, dass im Vordergrunde der Künstler selbst mit seinem Skizzenbuche sitzt. In anderer Weise, nämlich in der Schilderung der grossartigen, heftig bewegten Natur, ragt *Everdingen* hervor, den wir auch in 2 trefflichen Bildern zu Frankfurt (vgl. S. 81) fanden. Auch hier haben wir mehrere, ihn völlig charakterisirende Landschaften, unter denen ich die grösste mit den hohen Gebirgen (852) für die gelungenste halten möchte. Was endlich die Maler der Marine und ihren Hauptrepräsentanten *Ludolf Backhuysen* betrifft, so lernt man ihn wol nirgends besser und vielseitiger als hier in 3 Bildern kennen, deren erstes eines seiner zierlichen Kabinetstücke von delikater Behandlung (895) ist, das zweite ein ziemlich kleiner, aber in der Wirkung energischer Seesturm (888), das dritte ein grösserer Seesturm (904) mit 2 Schiffen und sehr belebter Staffage am Strande.

Wo sich die Landschaft mit dem Leben der Hirten und ihres Viehes verbindet, da muss *Berghem*, der Schüler des oben erwähnten Weenix, um so mehr als erster genannt werden, da seine hier vorhandenen Bilder alle Seiten seiner Thätigkeit darstellen. Poetischer und in der Staffage charakteristischer ist *Adrian van der Velde*, von dem die Galerie seit Kurzem 2 treffliche Viehstücke besitzt; das eine derselben (903 A) ist ein Bildchen von sehr naturwahrer, feiner Zeichnung und zarter Behandlung in den Farben; das zweite dagegen (884 A), vom J. 1668, also aus seiner späteren Lebenszeit, ist von einer für diesen Meister sehr grossen Dimension, einer reichen, geistvollen Anlage, aber kühler im Farbenton. In dieses Fach schlägt auch der besonders hier reich vertretene *Jan van der Meer* aus Utrecht.

Im Wild- und Jagdgebiet ist unstreitig *Franz Snyders*, der Mitarbeiter Rubens', der ausgezeichnetste. Wie in so manchen seiner Werke, so sind auch hier in der kolossalen Hirschjagd (774) die menschlichen Gestalten von *Rubens*. Noch energischer und wilder ist die grosse menschenlose Bärenjagd (974). Aehnliche Stoffe, wie er, behandelt auch *Rutharts*, aber in feinerer, delikaterer Ausführung (973 u. 979).

Endlich ist noch dasjenige Fach der Malerei zu erwähnen, bei dem das Ansprechende der Composition und die volle Naturwahrheit die Hauptsache ist: das Stillleben, die Blumen und Früchte. Auch hierin ist das Berliner Museum mit vielen trefflichen Bildern der Maler des 17. Jahrh. versehen. Ich nenne nur *Adriaensen's* Frühstücksbilder (922 u. 940), *van Aelst's* Stillleben (936) und *Peter de Ring's* interessante Zusammenstellung einiger mehr ins Gebiet des Geistes gehörenden

Gegenstände (918). Unübertrefflich im zarten Duft der Blumen und Früchte ist *David de Heem*, dessen 2 Bilder (906. 913) zu seinen besten gehören. Die Mitte des letzteren, welche abhanden gekommen, nimmt eine moderne, herrliche Darstellung von *Begas*, Maria mit dem Kinde, ein.

Da wir 2 der besten Maler der sogenannten klassischen Periode des vorigen Jahrhunderts, *Raphael Mengs* und *Dietrich*, bereits in Dresden, dem Hauptsitze ihrer Thätigkeit, genauer kennen gelernt haben, so bleiben uns noch die durch neuere, wichtige Erwerbungen bereicherten Spanier*), sowie die Franzosen des 17. Jahrh. übrig. Dort ist es die Schule von Sevilla, die uns jetzt in einer so glänzenden Reihenfolge ihrer Hauptmeister vorgeführt wird, wie wol in keiner anderen Galerie Deutschlands. Zunächst der die Farbengluth Tintoretto's mit der Milde und Lieblichkeit in der Auffassung seiner Gegenstände verbindende *Juan de las Roelas*, dessen Maria als Himmelskönigin (414 A) den Meister von sehr vortheilhafter Seite zeigt. Sein grösserer Schüler war *Francisco Zurbaran*, der Maler der strengen Ascese und der begeisterten Frömmigkeit der spanischen Mönche. So erscheint er uns in seinem ehemals der Sammlung des Marschall Soult angehörigen Hauptbilde vom J. 1629, ein Franziskaner mit dem h. Petrus Nolascus (404 A), das von sehr correcter Zeichnung und schöner Bildung der Gewandfalten ist, und uns die eigenthümliche Stellung dieser in der Mitte zwischen den Italienern und Niederländern stehenden spanischen Maler veranschaulicht. Weniger bedeutend ist seine Geisselung Christi (415). Neben ihm verdient sein grosser Zeitgenosse *Velasquez de Silva* als Portraitmaler (406) genannt zu werden. Auch *Alonso Cano*, der Maler plastisch modellirter Formen, ist jetzt in einigen charakteristischen Bildern aus verschiedenen Perioden seiner Thätigkeit zu finden. Während nämlich die h. Agnes (414 B) ganz die eben bezeichnete Weise des Künstlers und dabei eine kräftige, warme Schattirung der Fleischfarben verräth, stammt das berühmte Bild aus der Sammlung Louis Philipp's, der Esel des Propheten Bileam (404 B), offenbar aus einer späteren Lebenszeit, in welcher sich der Einfluss Murillo's und Ribera's bei ihm bemerklich machte. Es ist freier aufgefasst, breiter in der Behandlung und kräftiger in den Körperformen. Den Beschluss dieser Reihe macht in würdigster Weise der grösste aller Sevillaner, *Esteban Murillo*, der wenigstens in der Vielseitigkeit seiner vollendeten Gemälde unstreitig als der grösste Maler des 17. Jahrh. dasteht, grösser als der manchmal auf Irrwegen wandelnde Rubens. Gleich bedeutend ist er in hoher edler Begeisterung und Religiosi-

*) Der I. Abth., 4. Classe zugezählt.

tät, wie im innigen Behagen an den Zuständen und Scenen des Kleinlebens. Das Einzige, was ihm hin und wieder zum Vorwurf gereicht, ist Flüchtigkeit der Composition und Mangel an Sorgfalt in der Ausführung. Eins seiner meisterhaftesten Bilder aus dem Gebiete der Heiligendarstellungen ist das des h. Antonius von Padua mit dem Christuskinde auf den Armen (414). Ebenso köstlich ist die büssende Magdalena (408), die hier ohne alle Weltlichkeit in ihrem tiefen Gefühl der Reue erscheint. Auch von seinen im Ganzen seltenen Portraits besitzt das Museum 2 ausgezeichnete: das des Cardinals Dorio Azzolini (413) und das einer Spanierin von lebhafter, feuriger Physiognomie (405). — Der einzige Künstler, der aus der Schule von Madrid ihm anzureihen sein möchte, ist *Careño de Miranda*, der sich nach Velasquez und van Dyck bildete, wie uns sein wundervolles Portrait des jungen, 12jährigen Königs Karl II. von Spanien (aus dem J. 1673) beweist (407).

Mit Uebergehung des sich noch an den Naturalismus des Caravaggio anschliessenden *Simon Vouet* (479) mag die kleine Reihe der Franzosen des 17. Jahrh. der in grossartiger Eigenthümlichkeit dastehende, aber ganz den Charakter der damaligen s. g. classischen Literatur seines Vaterlandes an sich tragende *Nicolas Poussin* beginnen, der sich völlig auf den Boden der Antike stellte und nur den antiken Zuschnitt der Formen, mit Hintansetzung alles Reizes der Farbe, in seinen Werken geltend machte. Aus dem Fache der Historie ist unstreitig (486) seine Armida, die den in ihren Zaubergärten eingeschläferten Rinaldo entführt (nach Tasso's befreitem Jerusalem) das Vorzüglichste, wie aus dem der s. g. heroischen Landschaft die Geschichte der Io und des hundertäugigen Argus (463). Poetischer, lebensvoller und wahrer zeigt sich in der Landschaft sein Schwager *Caspar Poussin*, nur Schade, dass die meisten seiner Bilder, die drei hier vorhandenen nicht ausgenommen, den frischen Glanz der Farbe nicht bewahrt haben. Unter Vouet's Schülern zunächst *Lesueur*, der freilich stilistisch sich mehr an Raphael als an seinen Lehrer zu halten suchte, aber sowol der Schärfe der Charakteristik, als der kräftigen Färbung entbehrte. Von ihm eine zu der Reihenfolge von Scenen aus dem Leben des h. Bruno gehörende Darstellung (486). Gewandter, phantasiereicher und productiver, aber auch leichtfertiger und kalt theatralischer, wie es die damalige Zeit erheischte, war *Lebrun*, dessen grosses Portraitstück der Jabachschen Familie (471) eine rühmliche Ausnahme von seinen sonstigen Bildern macht. Endlich noch zum Schlusse der geistig bereits diesseit jenes s. g. classischen Zeitalters stehende *Antoine Wateau*, der die Langweiligkeit jener heroischen Malerei abschüt-

telnd, uns die ganze Welt jener Hofabenteuer, Liebesintriguen und Koketterien in ihrer Nichtigkeit und Gespreiztheit vorführt. (468. 470). Dass wir ihn hier im Museum und noch zahlreicher in den Schlössern finden, rührt von Friedrichs des Grossen besonderer Vorliebe für diesen Künstler her.

So wenig wie fruchtbringendes Beschauen einer grossen Gemäldegalerie die Arbeit eines einzigen Tages sein kann, so wenig ist's vom Leser zu erwarten, dass er unsrer auch auf dem Papiere allzu ermüdenden Durchwanderung ohne Unterbrechung von Anfang bis zu Ende folgen wird. Ich möchte daher, um Beschauer und Leser vor allzu grosser Ermüdung zu bewahren, rathen, in irgend einen passenden Ruhepunkt der Gemäldegalerie lieber einen ganz anderen Kunstzweig einzuschalten, und der Betrachtung auf diese Weise einige Abwechselung zu verleihen.

Eine solche und zugleich in sich eine grosse Mannigfaltigkeit bietet uns das ganze unterste Geschoss des alten Museums und seine antiquarischen Sammlungen, deren Bestandtheile sechsfacher Art sind: 1) die antiken Metallarbeiten, 2) die Terracotten, 3) die antiken Glasarbeiten, Wandgemälde und Mosaike, 4) die Vasen, 5) die Gemmen, 6) die Münzen. Doch haben wir, um uns innerhalb der im Vorworte unseres Handbuches angegebenen Grenzen zu halten, die meisten dieser Sammlungen mit Stillschweigen zu übergehen, so dass uns, ausser einigen wenigen bemerkenswerthen Mosaiken, nur die Vasensammlung, obwol ebenfalls ein Zweig der (antiken) Kunstindustrie, in einigen Grundzügen zu charakterisiren und zu erläutern übrig bleibt, was um so nothwendiger sein möchte, da selbst unter den in der mittelalterlichen und neueren Kunst wohlerfahrenen Gebildeten noch immer manche irrige Ansichten über das Wesen und den künstlerischen Werth dieser Gefässe herrschen, und ihr Verhältniss zu den schriftlichen Nachrichten über die Geschichte der Malerei noch viel zu wenig bekannt ist.

Jene Mosaike von mehr als blossem antiquarischem Werthe sind 2, nämlich der in den Ruinen der Villa Hadrian's bei Tivoli, dem alten Tibur, gefundene Kampf der Centauren mit wilden Thieren, ein wegen seiner lebensvollen Ausführung in freien, schönen Linien berühmtes Werk, und die nur im Bruchstück vorhandene alte, verkleinerte Kopie der vorzugsweise durch ihren Gegenstand interessanten Mosaik aus Palestrina, dem alten Präneste, deren vollständiges Original sich im Palast der fürstlichen Familie Barberini zu Palestrina befindet, und zufolge der wahrscheinlichsten Erklärung den Kaiser Octavian als Eroberer Aegyptens darstellt.

Für den allerersten Anblick einer so reichen Vasensammlung, wie in Deutschland Berlin und München sie besitzen, beruht das Interesse auf der Frage nach dem Zweck und der Bestimmung dieser uns in den verschiedensten Formen und Grössen entgegentretenden Fülle von Gefässen; eine Frage, deren Beantwortung sich bis auf einen gewissen Grad aus der Herkunft und dem Fundort ergibt. Während sie nämlich bis ins dritte Decennium unseres Jahrhunderts fast nur in den Gräbern Unteritaliens und Siciliens gefunden worden waren, wurde im J. 1828 eine ganze Todtenstadt bei dem Ponte della Badia (dem alten Volci) in Etrurien entdeckt, die in wenigen Jahren aus ihren Gräbern über 3000 bemalte Vasen ans Licht brachte. Dies veranlasste auch an anderen Orten Etruriens, Unteritaliens, Siciliens und an verschiedenen Punkten Griechenlands Ausgrabungen, die meistentheils nicht ohne reiche Ausbeute blieben, so dass die Zahl der bis jetzt vorhandenen bemalten Vasen, deren grösste Sammlungen sich ausser Berlin und München, in Neapel, Rom, Paris, London und Wien befinden, sich auf mindestens 20,000 beläuft. In ihren Gräbern, wo sie meistens in guter Ordnung aufgestellt, aber freilich sehr oft bei den Ausgrabungen zerbrochen gefunden wurden, dienten sie nur ausnahmsweise zur Aufbewahrung der Asche und Gebeine; vielmehr verdanken sie ihre Entstehung fast durchgehends der Sitte, das Grab als Wohnung des Todten mit allem dem auszuschmücken, was den Lebenden während seines Wandels auf der Oberwelt umgeben hatte. Daher wurden ihm Kleidung, Schmuck, Waffen, Geräthe und eine Menge solcher grösserer und kleinerer Gefässe als Erinnerungen ans Leben mit ins Grab gegeben. Es ist aber sehr wahrscheinlich, dass besonders die grösseren, mit reichen Compositionen geschmückten, nie zum wirklichen Gebrauche, sondern nur als Schmuck und Zierrath gedient haben, und dass nur diejenigen, welche Grabes- und Todesvorstellungen enthalten, zum Zweck der blossen Beisetzung in den Gräbern verfertigt wurden und als solche verkäuflich waren.

Dass die Gesammtmasse dieser Vasen den Namen „etrurische", welchen man ihnen früher beilegte, keinesweges verdient, sondern rein griechischen Ursprungs ist, erhellt ebensowol aus einer genaueren Betrachtung der auf ihnen dargestellten rein griechischen Mythen und Gebräuche, sowie der griechischen Inschriften, als auch besonders aus einer Vergleichung mit der geringen Zahl derjenigen, welche offenbar nicht griechischen Ursprungs, sondern italische und insbesondere etrurische Nachahmungen sind, was sich aus Stil und Gegenstand gar leicht ersehen lässt. Solche Nachahmungen griechischer und zwar zum Theil apulischer Vasen sind z. B. die Nummern 1620—1629.

Ob aber die grosse Mehrzahl jener rein griechischen Vasen in Italien selbst an Ort und Stelle von griechischen Töpfern fabrizirt, oder als Handelsartikel von Griechenland nach Italien gekommen ist, wird schwerlich jemals mit völliger Sicherheit entschieden werden. Doch neigt sich das Gewicht der Waagschale in Folge der neuesten Forschungen des Prof. Jahn in Bonn für die letztere Ansicht, wonach zwar Korinth als ältester Ort der Vasenfabrikation und des Vasenhandels anzusehen ist, später aber vorzugsweise Athen und Attika sich dieses Kunst-Handelsartikels bemächtigten und ihre Fabrikate nach Etrurien, Campanien und Sicilien hinüber schafften, so dass ausser den oben genannten rein etrurischen, wie wir sogleich sehen werden, nur die Mehrzahl der späteren apulischen und lukanischen Prachtgefässe an Ort und Stelle selbst fabrizirt sind.

Ziehen wir nunmehr den Stoff der Gefässe als solcher, sowie den Charakter und Stil der Zeichnung und den Kreis der auf ihnen dargestellten Bilder in Betracht, so wird sich damit auch die Frage nach der muthmaasslichen Entstehungszeit erledigen.

Jene Mehrzahl griechischer Gefässe besteht aus einem feinen, sehr leichten Thon, dessen Farbe ein mehr oder weniger lebhaftes Roth ist. Sie wurden fast alle, auch die grösseren, auf der Töpferscheibe gearbeitet, wie wir sogar aus einem eine solche Töpferwerkstatt enthaltenden Vasenbilde in unserer Sammlung (731) sehen. Die Henkel wurden, wie auch der Hals und Fuss der grösseren Gefässe, später angesetzt. Was bei dieser Fabrikation am meisten unsere Bewunderung verdient, ist die bis jetzt bei allen Nachahmungs- und Fälschungsversuchen unerreichte Dünne und Leichtigkeit des Thons und die Glätte der Oberfläche. Jene rothe Naturfarbe wurde dann auf der Oberfläche der Gefässe mit einem Firniss bestrichen, dem bisweilen ein rothes Pigment beigemischt war, worauf die Vasen getrocknet und gebrannt wurden. War dieses geschehen, so wurden sie mit einem schwarzen, oder bräunlich schwarzen Firniss bemalt und aufs Neue ins Feuer gebracht, so dass dieser Firniss flüssig wurde und sich mit dem Thon verband. Zum Zweck der Bemalung wurden die Hauptumrisse mit einem spitzen Instrumente leicht vorgezeichnet; die Farbenausführung selbst aber war eine verschiedene, je nachdem sich die Figuren schwarz von der rothen Farbe des Thons abheben, oder als rothe Thonfarbe auf schwarzem Grunde erscheinen. Bei jenem Verfahren, welches das ältere ist, wurden, wenn die Umrisse eingeritzt waren, die inneren Flächen derselben mit schwarzer Farbe ausgefüllt und dann alle Linien, welche die Körpertheile, die Muskeln, die Gewänder und ihre Falten und Verzierungen, angeben sollten, eingeritzt, so dass die natürliche Farbe des Thons wieder zum Vor-

schein kam. Bei dem späteren Verfahren dagegen der rothen Figuren auf schwarzem Grunde wurden die Umrisse auf dem nicht gefirnissten Thon nur angedeutet, und dann mit einem feinen Pinsel schwarzer Farbe umzogen, worauf der breite, nach aussen hin ausfüllende Pinsel hinzukam. In diesen rothen Figuren wurden jene Details durch feine schwarze Linien angegeben. Der im Uebrigen noch bei den Vorstellungen hinzukommende mannigfaltige Schmuck am Körper, an Geräthen u. dgl. wurde zuletzt nach dem Brennen mit allerlei Deckfarben aufgetragen.

In Bezug auf den Stil der Vasen und ihrer Bilder lassen sich ausser den beiden oben angedeuteten Hauptclassen im Genaueren folgende Arten unterscheiden: 1) Die Vasen des ältesten Stils, mit Unrecht ägyptisirende genannt, sind meistens etwas schwer und plump von Form und machen sich durch ihre bräunlichen Figuren auf schmutzig gelbem Grunde kenntlich. Ihre Bilder bestehen entweder nur aus Pflanzen- und Thierornamenten, die sich oft in mehreren horizontalen Streifen um den Bauch des Gefässes ziehen und eine unverkennbare stilistische Verwandtschaft mit den neuerdings entdeckten Denkmalen von Babylon und Niniveh verrathen, so dass es sehr wahrscheinlich ist, dass diese Art von Verzierungen von dorther nach Griechenland gekommen ist; oder auch aus menschlichen Figuren, besonders Kriegs- und Jagdscenen, ja sogar, als weiterer Fortschritt, aus ganzen mythologischen Scenen, wobei jedoch die erwähnte Grund- und Figurenfarbe stets beibehalten wird. Die Entstehung und Ausbildung dieser Classe von Vasen mag etwa in die letzten Jahrzehnte des 6. und in die ersten des 5. Jahrh. vor Chr. fallen; doch wurde sie in späteren Zeiten oft nachgeahmt, aber auf eine ungeschickte, die Nachahmung leicht verrathende Weise. Interessante Beispiele dieses ältesten Stils sind unter anderen: die Kalydonische Eberjagd (524); der Amazonenkampf (622); der Zweikampf des Achilles und Memnon (1580) und die Rüstung (1648). Daneben aber auch offenbare Nachahmungen des ältesten Stils, z. B. die Geburt der Minerva aus dem Haupte Jupiter's (1699) und die Kalydonische Jagd (1712).

2) Die dem s. g. alten Stil angehörenden Vasen, welche die viel zahlreichere zweite Classe bilden, haben auf rothem Grunde schwarze Figuren, die zwar in ihrer ganzen Steifheit, namentlich in den Gewändern, eine noch unentwickelte Kunstübung, aber zugleich auch etwas Lebendiges, heftig Bewegtes zeigen, wie es dem damaligen Stil der Skulptur eigen ist. Ausserdem häufig rothe und weisse Farbe, um Nebengegenstände und Eigenthümlichkeiten besonders hervorzuheben, z. B. sind die nackten Körpertheile der Frauen stets weiss gemalt und ihre langge-

schlitzten Augen mit rother Pupille von denen der Männer verschieden. Die Gegenstände der Bilder sind fast alle dem Kreise der Götter- und Heroenmythen entnommen, am meisten dem des Bacchus und des Herkules, aber auch häufig dem täglichen Leben, als hochzeitliche und gymnastische Scenen, Trinkgelage u. s. w. Sehr oft sind sie mit den Namen der Verfertiger oder der Maler, oder auch mit dem bekannten Schönheitsgrusse Kalos, Kale versehen. Zu dieser Classe gehören auch die vielen Preisgefässe der panathenäischen Festspiele, welche auf der einen Seite das Bild der streitenden Minerva, auf der anderen irgend eine Art des gymnastischen Wettkampfes bieten. Die Entstehungszeit dieser Classe ist wenigstens vor das Jahr 436, also wol in das zweite Drittel des 5. Jahrh. zu setzen. Folgende möchten in dieser Classe durch Darstellungen und Technik die ausgezeichnetsten Exemplare des Museums sein: das Opfer der Minerva (626), die panathenäischen Preisgefässe aus Nola (644) und aus Volci (1584), die Vase des *Exekias* (ein gar häufig als Vasenmaler vorkommender Name) mit der Erwürgung des Nemeischen Löwen (651), Herkules mit dem Eber (638), des Helden Schatten (643), der Kitharspielende Herkules (665), das Frauenbad (671), der Vergötterungszug des Herkules und die Bretspieler (1631), das Urtheil des Paris (1640), die Flucht des Aeneas (1644), Achilles und Troilus (675), Bacchus unter Göttern (676), der Dreifussraub (1630), das Saitenspiel der Minerva (1633), Herkules und Minerva zu Wagen (1708), Troilus und Polyxena (1713), Herkules und Triton (697), das Grab der Polyxena (1694), die Rückkehr der Kora in den Olymp (1692), und noch viele andere. Dass aber auch dieser alte Stil später häufig nachgeahmt wurde, beweist unter anderen die Vase (634) mit dem athletischen Zuge und dem Zweikampfe.

Den Uebergang zu der folgenden Classe von Vasen bilden die ziemlich seltenen, in denen auf der einen Seite die Figuren schwarz auf rothem Grunde, auf der anderen roth auf schwarzem Grunde erscheinen. Sie beweisen also, dass beide Kunstübungen eine Zeitlang neben einander gehandhabt wurden.

Noch viel zahlreicher als jene Classe des alten Stils sind, wie wir auch in dieser Sammlung sehen, eben diese Gefässe, die nur mit rothen Figuren auf schwarzem Grunde geschmückt sind. Sie bieten uns aber bei genauerer Betrachtung mancherlei Verschiedenheiten dar, die ihre Eintheilung in Gefässe des strengen, des schönen und des reichen Stils veranlasst hat.

3) Die Vasen mit rothen Figuren strengen Stils, welche, wie die Inschriften beweisen, vor das 403 in Athen eingeführte ionische Alphabet fallen, zeigen

in der strengen Zeichnung noch manche Härten der Umrisse, und in der Behandlung der Draperie noch viel Verwandtschaft mit denen des alten Stils, aber die Steifheit ist weniger vorherrschend, und die Heftigkeit in den Bewegungen der Figuren ist zu einer manchmal grossartigen Lebendigkeit gemildert, etwa so wie sie in der Skulptur die bekannten äginetischen Statuen in München zeigen, und wie in der Malerei die Gestalten des Polygnot gewesen sein mögen. Werke dieser Art sind z. B.: Ariadne auf Naxos (844), die Göttin günstiger Schifffahrt (835), die Silene (848), Peleus und Thetis und die Liebespaare (1005), die leider zum Theil zerbrochene Schale des *Sosias* mit der Einführung des Herkules in den Olymp und dem Innenbilde des verwundeten Patroklus (1030), der Gigantenkampf (1002), der Kampf um Patroklus, mit Theseus und Sciron im Innenbilde (1004), die Entführung der Orithyia durch Boreas (1602), Orestes und Aegisthus (1007), Merkur und Satyrn (1061), Herkules und Neptun (1753) und die Schalen des *Hieron* (1758. 1766).

4) Dieser strenge Stil entwickelt sich allmälig freier und greift in einigen (z. B. 635) bereits in den s. g. schönen Stil mit rothen Figuren hinüber, wo Leichtigkeit in Form und Darstellung herrscht und Schönheit innerhalb der engen Grenzen dieser Technik erreicht wird, so weit sie überhaupt erreichbar ist. Bei immer schlanker und zierlicher werdenden Figuren macht sich eine Vorliebe fürs Nackte bemerklich, die die Gewänder leicht und einfach behandelt; Götter und Heroen werden heiter und schöner dargestellt, als früher, etwa so wie Zeuxis, Parrhasius und die Maler der sicyonischen Schule den Stil der Malerei ausgebildet haben mögen. Farbe und Firniss der Gefässe sind glänzend. In den Gegenständen finden sich im Allgemeinen mehr die Liebesabenteuer der Götter, aber noch in ganz decenter Weise, nicht minder die Mythen aus dem Kreise des Apollo und des Bacchus, und im Sagenkreise der Heroen vorzugsweise der attische des Theseus, während früher der des Herkules überwiegend war. Die Entstehungszeit dieser Classe ist die nächste Periode nach dem peloponnesischen Kriege bis zur Herrschaft der Macedonier. Die schönsten Exemplare sind: Aurora und Cephalus (866), die Hochzeitsvase des *Epiktetus* (1606), Jupiter und Io, oder die sogenannte Brautschau (902), der Gigantenkampf (1756), die Kadmusvase (1749), der Zitherspieler (868), auch die weniger durch die Schönheit der Zeichnung, als durch ihren Gegenstand interessante Schale mit der Erzgiesserei (1608).

5) Eine dritte für sich bestehende Classe dieser Vasen mit rothen Figuren bilden die des reichen Stils, welche der letzten Periode der Vasenmalerei, d. h. der Zeit Alexander's des

Grossen und seiner nächsten Nachfolger angehört. Sie stammen nur aus Unteritalien und zwar aus Apulien und Lucanien, und sind leicht kenntlich durch grosse, zum Theil auch candelaberartige Formen mit Volutenhenkeln, durch reichen und überreichen Schmuck in Bildern und Arabesken, und durch verschiedenartige Farben, so dass diese Buntheit in Farben und Thierornamenten allmälig wieder zu den ersten Anfängen zurückkehrt. Die Zeichnung ist leicht und gewandt, aber auch flüchtig und incorrect, und bewegt sich überall in weichlichen Formen. Bei einer grossen Vorliebe fürs Nackte herrscht doch Neigung zu prachtvollen, oft theatralischen Gewändern, aus denen der offenbare Einfluss der Bühne sich erkennen lässt, der sich auch aus den dargestellten Mythen ergibt, welche oft die der späteren griechischen Tragödie sind. Neben einer grossen Menge von Grabesvorstellungen sind auch bacchische Scenen gebräuchlich, die häufig so viel unverständliches Nebenwerk haben, dass sie uns allerdings als Mysterienbilder vorkommen können. Eben diese Gefässe sind, wie wir oben bemerkten, vermuthlich in den genannten Gegenden, wo sie gefunden wurden, fabrizirt, da sich hier bereits im 4. Jahrh. griechische Bildung ziemlich allgemein verbreitet hatte. Hier in Apulien bewahrte sich auch die Sitte, Vasen in Gräbern beizusetzen, am längsten. Um auch von dieser Gattung von Prachtgefässen die hervorragendsten unserer Sammlung kennen zu lernen, brauchen wir nur die Nummern von 1000 bis etwa 1024 durchzugehen.

Habe ich in obigen allgemeinen Grundzügen bei dieser Gattung von Werken der Kunstindustrie länger verweilt, als es ihr wirklicher Kunstwerth zu erfordern schien, so geschah es, um eines Theils zu zeigen, wie allgemein verbreitet die Kenntniss, wahrscheinlich auch das tiefere Verständniss der griechischen Mythen selbst in Italien unter der nichtgriechischen Bevölkerung war, wie sehr der Sinn für schöne Form und malerischen Schmuck selbst das Handwerk und die Bedürfnisse des täglichen Lebens erfüllte, anderen Theils auch, um später bei der Durchwanderung ähnlicher Sammlungen in München und Wien auf diese allgemeinen Grundzüge zurückweisen zu können.

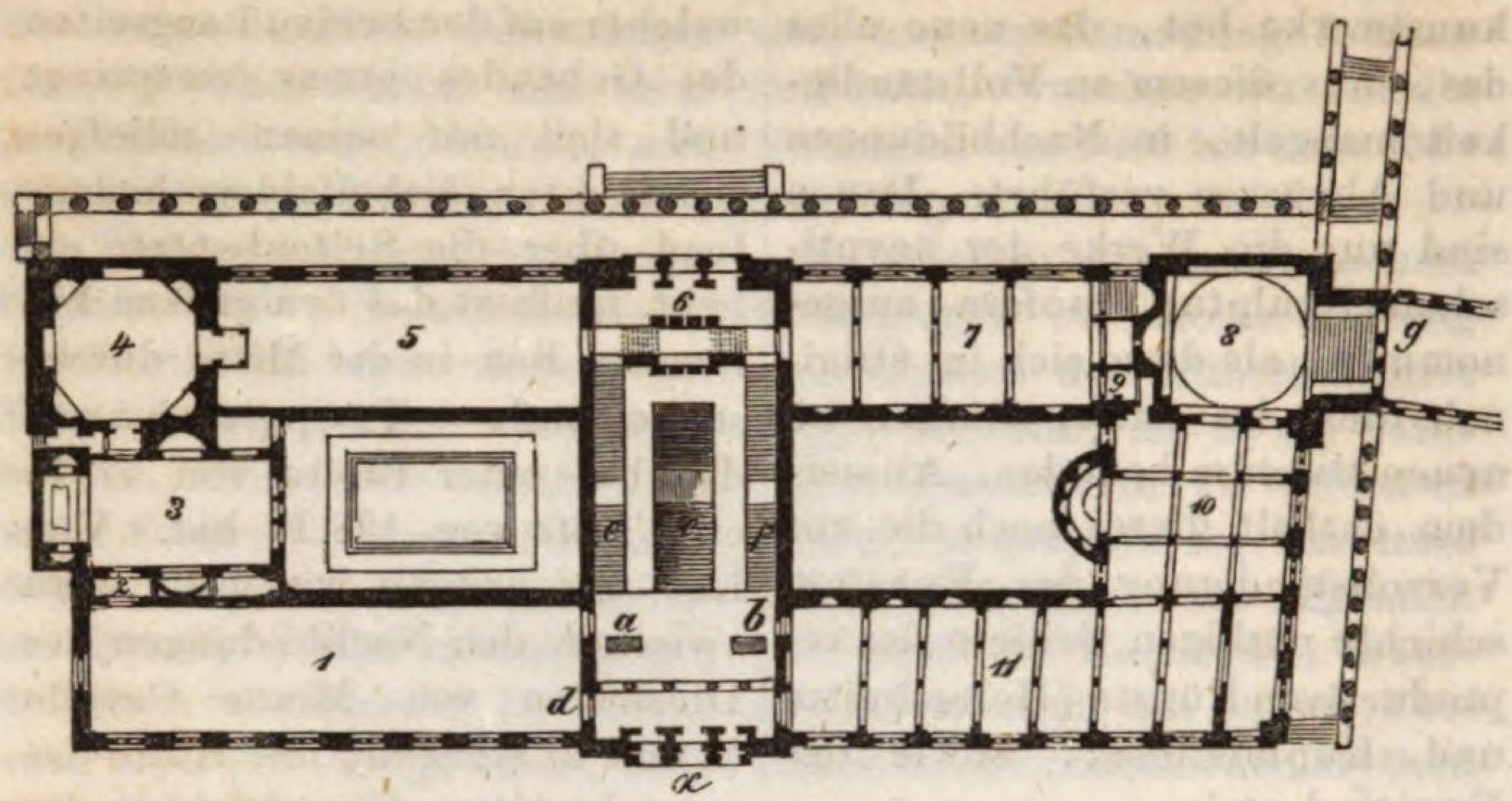
Die Verbindung zwischen dem alten und dem nach des Königs Entwurfe durch den Oberbaurath *Stüler* 1841 begonnenen, fast vollendeten

NEUEN MUSEUM

ist nicht blos eine äusserliche, aus architektonischen Gründen der Zweckmässigkeit hervorgegangene, sondern eine innere der Art, dass beide uns eine möglichst vollständige Uebersicht der Kunstgeschichte aller Zeiten und Völker geben sollen, dass also, wenn dass

alte uns hiezu seine Originalkunstwerke bot, das neue alles das, was diesem an Vollständigkeit mangelt, in Nachbildungen und Abgüssen vorführt. Davon sind nur die Werke der ägyptischen Skulptur insofern ausgenommen, als diese sich im Originale nicht im alten, sondern im neuen Museum befinden. Ausserdem enthält dieses noch die zur Vervollständigung der Kunstgeschichte nöthigen Gebiete der reproductiven Künste (Holzschnitte und Kupferstiche), sowie der Kunstindustrie.

Auch als Gebäude soll das neue Museum in seinen einzelnen Räumen und deren malerischer und plastischer Ausschmückung ein kunsthistorisches und architektonisches Ganzes bilden, das sich mit seinem Inhalt eng verbindet; es ist daher nicht etwa in einem bestimmten, bis in die kleinsten Glieder scharf ausgeprägten Baustile aufgeführt worden, obwol im Allgemeinen der antik-classische Stil vorherrscht. Aber leider ist es kein ganz regelmässiges Viereck, da die Südostseite mit der nach N. O. liegenden Hauptfaçade einen etwas spitzen Winkel bildet. Diese Hauptfronte, welche nach Abbruch der den Totalanblick noch versperrenden Privatgebäude vor sich bis zur Spree einen mit prachtvollen Colonnaden umgebenen Platz erhalten wird, ist auf jeder Ecke durch eine den Hauptkörper des Baues etwas überragende Kuppel flankirt, die im Unterbau ein etwas ausladendes Viereck bildet. Der Mittelbau, welcher auf den beiden Langseiten des Gebäudes etwas vorspringt und sich mit seinen reliefgeschmückten Giebelfeldern bedeutend über die Seitenbauten erhebt, umfasst das den ganzen kolossalen Bau in der Mitte durchschneidende Treppenhaus, das bei einer Breite von 57 F. eine Tiefe von 128 F. hat. Von hier aus ordnen wir uns, etwa zwischen den Nachbildungen der Dioskuren von Monte Cavallo (a und b) stehend, mit Hülfe des umstehenden Grundrisses des Hauptgeschosses, den Inhalt des Museums nach seinen Räumlichkeiten am Leichtesten. Wir haben nämlich vor uns die breite Treppe (c), welche in das untere Stockwerk hinabführt, wo sich links das ägyptische Museum, rechts das der nordischen Alterthümer und die ethnographische Sammlung befindet; im mittleren oder Hauptgeschoss, d. h. in gleicher Ebene mit unserem Standpunkt, ist links hinter uns (d) der Eingang in die Sammlung der Abgüsse antiker und mittelalterlicher Skulpturen, welche sich in den Sälen und Gemächern 1—11 ums ganze Treppenhaus herumzieht, so dass der Saal 11 rechts hinter unserem Standpunkt mündet. Vor uns die ins obere Stockwerk führenden zwei Treppen (e und f), wo sie sich in einem der Karyatidenhalle am Erechtheum zu Athen nachgebildeten kleinen Tempelbau vereinigen. An diesen schliesst sich die Galerie jenes



Grundriss des Obergeschosses des neuen Museums zu Berlin.

oberen Stockwerkes, das links die Kupferstichkabinete, rechts die Kunstkammer enthält. Dieses Treppenhaus ist es auch, welches an den Hauptwänden des oberen Stockwerkes den grössten und berühmtesten Schmuck des Museums, die Kaulbachschen Gemälde der culturhistorischen Entwickelung des Menschengeschlechts, enthält, während die untere Hälfte und die Treppenwangen mit antiken Reliefs bedeckt sind. Es trägt, als Andenken an den Schinkelschen Entwurf zum Königspalast auf der Akropolis in Athen, eine in Giebelform construirte Decke, mit freiliegenden, durch allegorische Thiergruppen mit Vergoldung verzierten Querbalken und cassettirtem, blau und roth gemaltem Grunde. Dagegen ist das Innere sämmtlicher Säle mit gewölbten Decken versehen, deren Wölbungen zum Theil auf gusseisernen oder marmornen Säulen ruhen, zum Theil durch Eisenconstructionen mit eingespannten Topfgewölben gestützt werden. An allen diesen Wölbungen und Wänden ist ein grosser, fast zu grosser Reichthum plastischen und malerischen Schmuckes entfaltet, der zwar in enger Beziehung zu den in dem jedesmaligen Raume aufgestellten Kunstwerken steht, und zum besseren Verständniss derselben die Randbilder liefert, deren Buntheit aber die schlichte Einfachheit und Farblosigkeit des in diesem kunsthistorischen Buche uns gebotenen Textes offenbar beeinträchtigt und allzu unscheinbar macht.

Wir beginnen unsere Wanderung mit dem untersten Stockwerke, und treten durch das

Hauptportal der Nordostfaçade in die Vorhalle, die uns rechts in den bedeckten Vorhof, das Atrium des ägyptischen Museums führt. Hier empfängt uns die in wunderbarer Farbenpracht und rein ägyptischem Stile ausgeführte Nachbildung der Vorhalle des berühmten Tempels von Karnak in Oberägypten. Rings um diesen Hof läuft eine Galerie, deren Deckgesims von 16 Säulen getragen wird. Die Schäfte derselben sind mit Bildern und hieroglyphischen Namen der Hauptgötter des Landes umgeben und das Gesims mit einer Inschrift versehen, die in der bekannten, ruhmredig klingenden ägyptischen oder vielmehr aus ägyptischen Fetzen zusammengeflickten Weise die durch Friedrich Wilhelm IV. bewirkte Aufstellung der ägyptischen Denkmale betrifft. Ich will ihren Wortlaut, ebenso wenig wie den Inhalt der einzelnen landschaftlichen und architektonischen Ansichten von *Schirmer*, *Gräb*, *Max Schmidt*, *Pape* und *Biermann* auf den Wänden der um das Atrium laufenden Galerie, nicht wiederholen, weil sie aus jeder der vielen kleinen Monographien über das neue Museum, womit der Beschauer schon beim Eingange begrüsst zu werden pflegt, zu ersehen sind. Was wir an Denkmalen der Skulptur hier erblicken, sind zunächst die beiden kolossalen sitzenden Statuen aus schwarzem Granit, von denen die eine rechts, welche den König Sesurtesen I. (um 2000 vor Chr.) darstellt, nur im Sessel und dem rechten Bein vom Knie abwärts antik ist, aber gleichwol eine sehr tüchtige Behandlung der Formen und eine grosse Genauigkeit in der Bearbeitung des Steines verräth. Die andere, ebenfalls aus Granit, ist der berühmte König Ramses II. (Sesostris), der grosse Eroberer der 18. Dynastie, der nach dem Auszuge der Israeliten das Reich zu blühendem Wohlstand hob und in unzähligen Sagen gepriesen wurde; ferner die beiden kolossalen Widdersphinxe, von denen nur der eine, aus Granit bestehende antik, der andere eine Gypsnachbildung ist. Unter jenen Wandgemälden ist an der Wand eine Reihe von Grabstelen aufgestellt, die, grossentheils aus den Gräbern von Memphis stammend, mit hieroglyphischen Skulpturen bedeckt sind, welche meistens ein dem Todten gebrachtes Opfer darstellen.

Hinter den beiden sitzenden Kolossen treten wir in die etwas dunkle Mittelhalle, deren Wände nach Art der bemalten Aussen- und Innenseiten der ägyptischen Tempel mit Scenen aus dem häuslichen und gewerblichen Leben der Aegypter angefüllt und ausserdem mit Papyrusrollen aus den Gräbern besetzt sind. Hinten erblicken wir die in einem abgeschlossenen Raume sitzende kolossale Statue des Königs Horus II. und zu beiden Seiten desselben Nachbildungen von Priestergemächern. Aus die-

ser Mittelhalle betreten wir durch die Thür links den historischen Saal, der im Vorgemach eine Sammlung altägyptischer Backsteine aus Nilschlamm und gehacktem Stroh enthält. Sie sind fast alle mit dem Stempel ägyptischer Könige versehen, aber nicht gebrannt, sondern nur an der Sonne getrocknet, und besonders deshalb so anziehend für uns, weil sie als Ueberreste pharaonischer Denkmale uns an die harten Frohndienste der Kinder Israel erinnern. Der Saal selbst ist mit Wandgemälden geschmückt, die uns die farbigen Reliefs auf den inneren Wänden der ägyptischen Tempel in Nachbildungen vorführen und uns den ganzen Kindheitszustand zeigen, in welchem sich damals Zeichnung und Malerei befanden. Keine Spur von Perspective und Beobachtung der Grössenverhältnisse, ausser dass in kindlicher Ausdrucksweise die Könige grösser dargestellt sind als andere Menschenkinder. Recht naiv ist auch der Unterschied der Racen durch grell verschiedene Farben bezeichnet. Unter den Skulpturen möchten wol die unter einem hölzernen Baldachin sitzende Königin Ramake, das hinter ihr an der Wand befindliche Relief mit der Hauptgestalt des Königs Amenhotep III. (bei den Griechen Memnon) und die schwarze Basaltbildsäule der Göttin Pecht, der Isis von Bubastis mit dem Löwenkopf und der die Weltherrschaft bezeichnenden Sonnenscheibe, die interessantesten sein. Der späteren, griechisch-ägyptischen Epoche gehört der Kopf aus weissem Marmor mit dem sanft melancholischen Ausdruck an, den wir an der Fensterwand erblicken. Sodann das grosse Basrelief mit dem Trauerzuge, das am Eingange unter Glas stehende Grabmal jener Königin Ramake, der Sperber als Symbol des Horus, die Statue eines königlichen Rathes mit untergeschlagenen Beinen, die beiden kolossalen Köpfe, von denen der eine jener Ramses II. zu sein scheint, und die kleine Pyramide von schwarzem Granit, die den Priester Ptahmes in betender Stellung zeigt; das sind die interessantesten und künstlerisch bedeutendsten Stücke dieses Saales. Was dagegen die Glaskasten den Fenstern gegenüber an Gegenständen des religiösen und industriellen Lebens enthalten, ist mehr cultur- als kunsthistorisch von Interesse.

Wir kehren durch jene Mittelhalle zurück und gelangen in den Gräbersaal, der die wichtigsten Denkmale des ägyptischen Museums in sich schliesst und uns ein verkleinertes, getreues Abbild der Todtenstadt Memphis gibt. Da sehen wir einen rings von Gräbern umgebenen, grossen Sarkophag aus Kalkstein, dessen Alter bis über 2000 J. vor Chr. hinaufreicht. Seine Innenseiten sind mit Hieroglyphen bedeckt, die sich auf den Wächter der Gräber, den Hund Anubis, und den Todtenrichter Osiris beziehen.

Unter jenen Gräbern, die sämmtlich den hohen Beamten und Würdenträgern des Reichs angehören, finden sich mehrere sehr interessante aus der Zeit des Pyramidenerbauers Chufu (Cheops).

Vom Gräbersaal aus bleibt noch der letzte des ägyptischen Museums übrig, der mythologische Saal, der vorzugsweise eine Menge von Sarkophagen, Mumien und mancherlei religiöse Denkmale, sowie in seinen Wand- und Deckengemälden mythologische und astronomische Darstellungen enthält.

Was wir in der gegenüberliegenden Hälfte des unteren Geschosses, dem Museum der nordischen Alterthümer, zu betrachten haben, beschränkt sich, da der eigentliche Inhalt desselben nur antiquarisches Interesse gewährt, auf die in stereochromischer Technik ausgeführten Wandgemälde, deren Composition und farbige Ausführung von den Malern *Müller* aus Göttingen, *G. Richter* und dem jung verstorbenen *R. Heidenreich* herrühren. Es ist ein Cyklus mythologischer Scenen der altgermanischen Götterlehre, meistens dem altisländischen Heldenbuche der „Edda" entnommen; oder vielmehr ein doppelter Cyklus, der dem Eingang gegenüber am Anfang der beiden langen Seiten beginnt, über den Fenstern derselben hinläuft und sich über der Eingangsthür vereinigt. Stellen wir uns dieser gegenüber, so zeigt die Reihe links die Lichtgottheiten und guten Heroen, die Reihe rechts die Nachtgottheiten und bösen Genien. Ich muss auch hier wieder hinsichtlich der Erklärung der einzelnen Scenen auf die kleinen Specialschriften (insbesondere auf die Schasler's) über unser Museum verweisen, und bemerke nur, dass, wenn auch die Malereien das Gepräge verschiedener Erfindung und Ausführung an sich tragen, ihre ganze Erscheinung doch eine um so gelungenere genannt werden kann, da meines Wissens die Darstellung dieser Gegenstände, wenigstens in solchem Umfang und Zusammenhang, eine völlig neue, bisher unversuchte war. Jedenfalls geben uns die kleinen Scenen ein hübsches, lehrreiches Bild der nordischen Götter- und Heroenlehre.

Wenn wir nun einen Blick auf die beiden Gemälde von *Bellermann* geworfen haben, welche sich dem Eingang gegenüber in der Nische befinden und die Hünengräber, sowie Stubbenkammer auf Rügen darstellen, welche in deutschen Landen noch am Meisten die Spuren jener Götterverehrung bewahren, so verlassen wir das ganze untere Geschoss und steigen die breite Treppe zum Hauptgeschoss hinauf, das die bedeutende Sammlung von Gypsabgüssen antiker, mittelalterlicher und moderner Skulpturen enthält. Da jedoch die Erklärung und kunsthistorische Würdigung von Abgüssen nicht in das Bereich dieses Handbuches fällt, so ist es nur unsere Aufgabe, die Original-

bilder und sonstigen Ornamente, welche als Commentar zu dem Inhalt der einzelnen Säle dienen, zu erwähnen und nöthigenfalls zu erläutern.

Der Saal I (s. den obigen Grundriss), den wir vom Treppenhause aus hinter den Dioskuren von Monte Cavallo betreten, ist der für die Geschichte der griechischen Skulptur wichtigste athenische oder griechische Saal, den ich lieber, da er nur die bekannten Tempelskulpturen vom Parthenon, vom Minervatempel auf Aegina und vom Erechtheum enthält, im Gegensatze zu den folgenden Sälen den Tempelsaal nennen möchte. So lehrreich auch im Uebrigen für die Nichtkenner der griechischen Skulptur die Aufstellung der Aegineten in ihrem Giebelfelde und dessen farbige Nachbildung sein mag, so ist doch der häufig gemachte Vorwurf der allzu gedrückten Stellung dieses Giebelfeldes und seiner Bemalung im Gegensatze zu den ganz weiss gebliebenen Statuen ein sehr gerechter. Der Zweck der Wandgemälde dieses Saales ist der, uns ein möglichst getreues Bild der an grossartigen Kunstwerken ehemals reichsten und deshalb besuchtesten Oertlichkeiten des alten Griechenlands, Siciliens und Kleinasiens zu geben. Von diesen Oertlichkeiten weisen natürlich einige den ursprünglichen Platz der hier in Abgüssen vorhandenen Skulpturen nach. Dass hiebei die Phantasie der componirenden Künstler *Gräb*, *Pape*, *Schirmer*, *Biermann* und *Max Schmidt* viel mitgewirkt hat, ist wol begreiflich und nothwendig; wenn aber einige dieser Bilder über die Grenze des Erlaubten insofern hinausgegangen sind, als sie sich Zusammenstellungen erlaubt haben, welche räumlich oder zeitlich unrichtig sind und dadurch zu Irrthümern veranlassen, so hätte man dies lieber verhindern sollen. Ein solcher Irrthum ist z. B. die Erscheinung der Dioskuren von Monte Cavallo im Haine von Olympia *). Schon hier fällt übrigens die Lebhaftigkeit des Colorits im Vergleich zur Farblosigkeit der Abgüsse unangenehm auf.

Nachdem wir durch das Zwischengemach (II) gegangen sind, welches neben der Gruppe des Laokoon auch eine Copie des im Besitz des Herzogs von Aremberg in Brüssel befindlichen Laokoonskopfes enthält, der, im Ausdruck edler und in der Arbeit minder studirt als der Kopf der vaticanischen Gruppe, wahrscheinlich selber ein Werk des 16. Jahrh. ist, befinden wir uns im Apollosaal (III), wo uns fast lauter wohlbekannte herrliche Werke des Alterthums entgegentreten. Dann folgt der Kuppelsaal (IV) mit vier Wandgemälden, von *Däge*, *Hopfgarten*, *Stein-*

*) Ein solcher Irrthum auch in Schasler's „Berlins Kunstschätze" und „Neues Museum", wo bei der Ansicht des Jupitertempels in Olympia statt Lysikrates zu lesen ist Phidias. Es gab keinen griechischen Bildhauer des Namens Lysikrates.

brück und *A. Schmidt*, aus dem Kreise derjenigen Heroen, welche „in kühnen Abenteuern die Welt von Ungeheuern reinigten", und rings herum mit Bildern, die in ihren Genien mit den verschiedenen Attributen auf den verschiedenartigen Cultus der Götter sich beziehen. Eins der Hauptwerke unter den Abgüssen ist hier der bereits in Dresden (S. 190) von uns besprochene s. g. Pasquino: Patroclus mit dem Leichnam des Achilles. Viel grösser ist wiederum der mit seiner Langseite bereits der Nordfaçade angehörende Niobidensaal (V), dessen Hauptinhalt die berühmte Gruppe der Niobe und ihrer Kinder bildet, welche hier nach der meines Erachtens richtigsten Anordnung Welcker's aufgestellt ist, wobei wir jedoch bemerken, dass hier ausser den sieben Söhnen der Mutter nur sechs Töchter vorhanden sind, da es zwar wahrscheinlich, aber keinesweges gewiss ist, dass die Statue des alten Museums (Nr. 61), welche Stahr verkehrter Weise für die Amme hält, eine Tochter der Niobe ist. Wenn sie es aber auch ist, so bleibt es doch der Grössenverhältnisse wegen bedenklich, ihr den Platz rechts unmittelbar neben der Mutter einzuräumen, wie Welcker gethan hat. Ausserdem darf nicht übersehen werden, dass die ausgestreckt liegende Tochter an der Ecke links im Original nicht vorhanden, sondern die Arbeit eines modernen Bildhauers ist. Die sämmtlichen Wandgemälde dieses Saales enthalten Scenen aus den bekanntesten, bereits im Alterthum am häufigsten dargestellten Heroenmythen, die einen ebenso prachtvollen als heiteren Eindruck machen. Ihre Erfinder und Ausführer sind *Karl Becker*, *Genelli*, *Henning*, *Kaselowsky* und *Peters*.

Durch eine im Mittelbau des Treppenhauses liegende Zwischenhalle (VI) gelangen wir in den römischen Saal (VII), der nach den Entwürfen des Oberbaurath *Stüler* von *Pape* und *Seiffert* mit enkaustischen Decken- und Wandgemälden geschmückt ist, in denen wir die Wappen der wichtigsten altitalischen Städte und landschaftliche oder architektonische Ansichten des alten Italiens, aber auch die früher von uns betrachtete Porta nigra bei Trier erblicken. Als eine der trefflichsten, in Deutschland weniger bekannten Figuren dieses Saales nenne ich nur den schnalzenden Satyr aus Herculanum (im Museum zu Neapel), der, auf dem Rücken liegend, eine Traube emporhält und in Erwartung des süssen Genusses schwebt.

Eine doppelte Durchgangshalle (IX) führt uns rechts in den Saal der mittelalterlichen Skulpturen (X) und gerade aus in den südlichen Kuppelsaal (VIII), dessen malerische Ausstattung uns verräth, dass das classische Alterthum hinter uns und das Gebiet der altchristlichen Kunst vor uns liegt. Seine drei Haupt-Wandgemälde in den Bogen-

nischen des Kuppelgewölbes enthalten nämlich 1) die Einweihung der Sophienkirche in Constantinopel durch den Kaiser Justinian, componirt und gemalt von *Jul. Schrader;* 2) die Unterwerfung Wittekind's durch Karl d. Gr., nach *Kaulbach's* Carton von *Gräf* ausgeführt; 3) die Erhebung des Christenthums zur Staatsreligion durch Constantin d. Gr., von *Stilke*, während die Zwickel in den Gewölben durch Medaillonbilder der vier vorzüglichsten Städte des christlichen Alterthums, Jerusalem, Byzanz, Rom und Aachen, ausgefüllt werden.

Von diesem Kuppelsaale aus werfen wir wenigstens einen Blick in die Verbindungsgalerie (g) zwischen dem alten und dem neuen Museum, in welcher Nachbildungen antiker Bronzen aufgestellt sind, kehren dann aber sofort durch den Kuppelsaal in jene Durchgangshalle zurück, die uns in den erwähnten Saal für mittelalterliche Skulpturen (X) führt, dessen Inhalt noch seiner Aufstellung entgegensieht. Vier bunte Marmorsäulen tragen die Decke, welche mit 9 Portraitmedaillons der deutschen Kaiser bemalt ist. Dann endlich folgt der wiederum ins Treppenhaus mündende Saal der neueren Skulpturen (XI), in dessen logenartigen Abtheilungen die Bildwerke ebenfalls noch nicht geordnet sind.

So finden wir uns auf unserem anfänglichen Standpunkte im Treppenhause wieder, das, wie es den Schlussstein oder vielmehr den grossen Centralpunkt des ganzen baulichen Organismus und den Anfangs- und Endpunkt für die Betrachtung des kunsthistorischen Inhalts bildet, so auch in seinen weltberühmten Wandgemälden von *Wilhelm von Kaulbach* den Gang der culturhistorischen Entwickelung des Menschengeschlechts in ihren Hauptphasen darstellt. Das ist nämlich ihr Hauptinhalt, der uns hier in einer Weise vorgeführt wird, über die in und ausser Deutschland in verschiedenartigster Weise gesprochen und gestritten worden ist. Dass das Urtheil der gesammten Kunstwelt über diese Schöpfungen noch nicht zum Abschluss gekommen ist, hat weniger seinen Grund darin, dass das Object des Streites noch nicht fertig da steht, als darin, dass die Kaulbachsche Auffassungs- und Darstellungsweise eine völlig neue, noch nicht dagewesene ist. Es ist der von Schasler so richtig bezeichnete symbolisch-historische Stil, welcher die Weltbegebenheiten und ihre Träger nicht als solche, d. h. nicht als blosse Thatsachen und Individuen, sondern in ihrer Beziehung auf den allgemein menschlichen Entwickelungsgang auffasst und hinstellt. Durch diese Beziehung darf aber weder die individuelle Geltung der einzelnen Gestalten beeinträchtigt, noch die historische Thatsache ihrer vollen Wahrheit beraubt, und zu einer blossen Trägerin der Idee gemacht wer-

den; vielmehr müssen sich Materie und Idee, oder Inhalt und Gedanke in vollständiger Harmonie verbinden. In der Kunst der Malerei liegt eben diese Verbindung beider in der völligen Durchdringung und Harmonie von Zeichnung und Farbe. Denn jene ist der Ausdruck des Gedankens der Composition, diese der Ausdruck der materiellen Wirklichkeit; beide haben einander zu ergänzen und greifen oft unvermerkt ohne scharfe Grenzen in einander über.

Von diesem Gesichtspunkt aus ist nicht zu verkennen, dass die Momente der Materie und des Geistes, oder vielmehr des Thatsächlichen und seiner geistigen Bedeutung, hier nicht zu gleicher Berechtigung gekommen sind, dass vielmehr das blos Thatsächliche der höheren geistigen Bedeutung untergeordnet erscheint, und besonders die einzelnen historischen Personen mehr zu Trägern einer culturhistorischen Idee, als zu selbständig grossen Charakteren geworden sind. Das war aber eine nothwendige Folge der Aufgabe, den gesammten culturhistorischen Entwickelungsgang des menschlichen Geschlechtes darzustellen. Daraus folgt aber auch, dass, wenn für diese Art der Darstellungsweise der Gedanke der Composition die Hauptsache war, auch die blosse Linearzeichnung zur Hauptsache werden musste, welche eben damit die farbige Ausführung, als die materielle Seite, zur Nebensache machte. Tritt nun dennoch, wie es in der Wirklichkeit der Fall ist, die Farbenausführung so bedeutsam hervor, so muss sie mehr oder weniger störend wirken; und so erkennen wir den Grund der oft erwähnten Thatsache, dass die Kaulbachschen Cartons in ihrer Wirkung für den wahren Kunstkenner die farbigen Gemälde bei Weitem übertreffen. Das ist ferner der Grund, weshalb zum richtigen Verständniss dieser grossartigen Schöpfungen die Dunckersche Ausgabe der Stiche von *Eichens*, *Jacoby* und *Hoffmann*, oder auch *Thäter's* Blatt der Völkerscheidung dem die vollendete Farbenausführung wiedergebenden Stich der Zertörung Jerusalem's von *Merz*, der unmöglich nach dem Carton allein gearbeitet werden konnte, vorzuziehen ist. So ist nicht zu leugnen, dass in diesen Gemälden die Farbe oft in Widerspruch mit dem Gedankeninhalt tritt, wie es z. B. bei der Christengruppe in der Zerstörung Jerusalem's der Fall ist, die nicht in der Idee, aber wol in der farbigen Ausführung die Einheit der Gesammtcomposition stört.

Die von Kaulbach's Schülern, *Echter*, *Muhr* und *Peters* in Farben ausgeführten Bilder, deren Vollendung hoffentlich in einigen Jahren bevorsteht, zerfallen in 4 Cyklen, die sich so zu einander verhalten, dass der erste die 6 grossen politisch-historischen Hauptbilder umfasst, der zweite in den 16 Zwischenbildern die Repräsentanten der Religion,

Kunst, Wissenschaft u. s. w. darstellt, der dritte in den Pilasterarabesken und kleinen Zwischenfriesen die Vermittelung zwischen den grossen Hauptbildern und den Einzelfiguren bewirkt, und der vierte uns im Hauptfries über dem Ganzen die Thaten des Weltgeistes in heiterem Arabeskenspiele vorführt. Denn Alles, was da unten in den grossen Bildern in ernster, erhabener Wirklichkeit geschieht, das erscheint hier im Fries als lustiger Humor und Kinderspiel, das gar leicht und schnell zu schaffen weiss, was der Geist der Geschichte nur unter den Wehen einer Geburt hervorbringt.

Ich muss und kann die Inhaltsangabe der einzelnen Bilder wol den oft erwähnten kleinen Schriften und sonstigen Aufsätzen in Kunst- und literarischen Journalen überlassen, will mich daher zum Verständniss des Zusammenhanges der Bilder unter einander und zur Charakteristik der einzelnen auf einige Andeutungen beschränken.

Wenn von den 6 grossen Hauptbildern das erste die blosse Einleitung zur Culturgeschichte, nämlich die Darstellung der Sprachen- und Völkerscheidung mit Rücksicht auf den Unterschied der Racen enthält, so zeigt das zweite die erste schöne Blüthe der Culturentwickelung in dem vollendeten Hellenenthum, und das dritte in der Zerstörung Jerusalem's den Sieg der römischen Weltherrschaft über das Judenthum und die Verwandlung des letzteren in die geläuterte Form des Christenthums. Das Ausziehen der ersten Christen aus dem zerstörten Jerusalem führt uns an der entgegengesetzten Wand zur Hunnenschlacht*), in der wir die Darstellung des das europäische Heidenthum überwindenden Christenthums erblicken. Dann aber erscheint, und das ist meines Erachtens ein dem vorigen allzu verwandtes Motiv, in der Eroberung des heil. Grabes durch die Kreuzfahrer das Christenthum als triumphirende Weltreligion. Was endlich das letzte Bild uns bringen wird, ob die Entdeckung Amerika's, oder die Reformation, oder ein die moderne Zeit in ihren wissenschaftlichen, künstlerischen und industriellen Bestrebungen rein symbolisch darstellendes Motiv, ist zur Zeit noch unbekannt. Wenn man an jenen 5 Bildern es als etwas Auffallendes bemerkt hat, dass sie mit Ausnahme der sogenannten Blüthe Griechenlands sämmtlich insofern negativen Inhalts sind, als sie uns einen Act der Zerstörung und Vernichtung vorführen, so finde ich das durchaus nicht auffallend, sondern sehr begreiflich und nothwendig, weil, wenn es sich um eine Entwickelung und um das Erscheinen eines neuen, das alte

*) Vergl. über den Inhalt derselben das beim Grafen Raczynski befindliche braun in braun gemalte Bild (Nr. 3) unseres Meisters.

verdrängenden Prinzips handelt, diese wie jede andere Entwickelung und jedes Werden einen Kampf in sich schliesst, aus welchem wir auch hier das neue Prinzip stets siegreich hervorgehen sehen. Wollen wir aber in Bezug auf die Gliederung des Grundgedankens eine Vergleichung der bis jetzt fertigen Bilder anstellen, so gebührt meines Erachtens der Völkerscheidung der Preis. An innerer Einheit des Gedankens wie an künstlerischer Abrundung in ihren Gruppen und Gestalten, und in der Befolgung der Gesetze der Composition steht sie über den anderen, wie wiederum die Zerstörung Jerusalems ihrerseits über dem Mittelbilde beider, was einfach seinen Grund darin hat, dass letzteres ein Zustandsbild, jene dagegen Thatenbilder sind. Worüber sich aber mit dem Künstler wol rechten liesse, das ist die Zusammenstellung der Sage und Geschichte gegenüber der Wissenschaft und Poesie, sowie die Inconsequenz in der Zusammenstellung von Isis und Venus, gegenüber den abstracten Gestalten der Italia und Germania, endlich die allerdings schwer zu treffende Wahl jener 2 dem Moses und Solon gegenüber zu stellenden Gestalten. Dass diese Wahl auf Karl den Grossen fiel, war wol natürlich, dass aber Friedrich Barbarossa bereits an das letzte Hauptbild grenzen soll, falls dieses die moderne Zeit vorführen wird, muss seiner Zeit ebenfalls als ein gewaltiger, gewaltsamer Sprung auffallen. In Lobeserhebungen über die einzelnen Gruppen und Erscheinungen der Hauptbilder will ich mich nicht ergehen; was aber am meisten von ächt Kaulbachschem Geist, seiner unerschöpflichen Erfindungsgabe, seinem sprudelnden Humor zeugt, das ist der unvergleichlich liebliche, aber leider dem Auge des Beschauers allzu entfernte Fries mit seinen köstlichen Kinder- und Thiergestalten, der, so lang er auch bereits geworden ist, zwar der Sprünge und plötzlichen Uebergänge manche enthält, doch immer neue Verschlingungen der Arabesken und Entwickelungen der Kindergestalten, und immer geistreiche Gedanken entfaltet.

Wir steigen nunmehr zu dem obersten Geschoss des Museums hinauf und betreten von der Karyatidenhalle aus links das erwähnte Kabinet der Kupferstiche, das durch Reichthum (es enthält fast ½ Million Blätter) wie durch seltene und gediegene Schätze (namentlich durch den Ankauf der Naglerschen Sammlung) eins der bedeutendsten Deutschlands ist, obwol es im Ganzen weder so viele Incunabeln des Kupferstichs und des Holzschnitts, noch auch so viele geschrotene Blätter enthalten mag, als das Münchener Kabinet. Für das Einzelne kann ich hier um so eher auf Schasler's „Berlin's Kunstschätze" verweisen, weil grade dieser Abschnitt

dort mit einer lehrreichen historischen Einleitung versehen ist und überhaupt die ersten genaueren Angaben der werthvollsten Blätter dieser Sammlung enthält. Jeder der 3 Säle enthält übrigens ausser den Kupferstichen und Holzschnitten noch eine Reihe von Aquarellen und Handzeichnungen; letztere namentlich im sogenannten braunen Saale. Darunter befinden sich einige sehr interessante, z. B. die Zeichnung von dem früher nur als Kupferstecher bekannten *Meister mit dem Weberschiffchen* zu seiner im alten Museum (538) befindlichen kleinen Anbetung der Könige, ferner etwa 50 Kohlenzeichnungen von *Dürer*, mehrere Federzeichnungen von *Raphael* und dessen Studie zu dem Carton des wunderbaren Fischzuges, vier Skizzenbücher von *Paul Potter*, u. s. w.

Da man die Kunstkammer und das bisher einen Theil derselben bildende ethnographische Kabinet bald nicht mehr im königlichen Schlosse, sondern hier in der anderen Hälfte des obersten Geschosses des neuen Museums zu suchen hat, so betrachten wir die erstere, als in unser Bereich gehörend, lieber an diesem künftigen Aufbewahrungsort. Sie besteht aus verschiedenartigen, den Zeiten der christlichen Cultur angehörigen Arbeiten, und zwar solchen, die nicht so sehr selbständige Kunstwerke sein wollen, als den feineren Bedürfnissen des Lebens zu dienen bestimmt sind, mithin mehr ins Gebiet des Kunsthandwerks schlagen. Unter den Werken, in denen das Element der frei schaffenden Kunst das des Handwerks überwiegt, ist vielleicht das älteste, bemerkenswertheste, noch aus der constantinischen Zeit stammende, ein kleines cylinderförmiges Elfenbeingefäss mit den Reliefs eines thronenden Christus, der 12 Apostel und der symbolisch angedeuteten Opferung Isaaks. — Unter den Werken der früheren Perioden des Mittelalters zeichnen sich ein wol dem 7. Jahrh. entstammendes, italienisches Diptychon mit Christus und Maria, ein byzantinisches Relief mit 40 Heiligen, und 2 elfenbeinerne Jagdhörner aus, von denen das eine in seinen Schnitzwerken den Charakter der karolingischen Periode, das andere mit vertieften Thierdarstellungen den Stil der Miniaturen des 11. Jahrh. an sich trägt. Ferner aus den späteren Jahrhunderten des Mittelalters eine Madonna mit dem Kinde von *Nicola Pisano;* das fälschlich dem A. Dürer zugeschriebene Maximilianische Kreuz mit unendlich vielen Figuren; dagegen einige wirklich von *Dürer* gearbeitete Medaillons in Blei und Holz, ein Bronzerelief von *P. Vischer* und mehrere andere italienischer Herkunft. Aus der nicht minder reich spendenden Periode der deutschen Renaissance z. B. der Tafelaufsatz aus vergoldetem Silber von *Christoph Jamitzer*, der aus einem bethürmten Elephan-

ten mit streitenden Kriegern darauf besteht, und von *Jonas Silber* aus Nürnberg eine silberne Schale mit einer Art von Weltgeschichte in geographischen, geschichtlichen und biblischen Darstellungen. Das bedeutendste Werk dieser Zeit, ein wahrer Repräsentant ihrer gesammten Kunstrichtung, ist der berühmte s. g. pommersche Schrank, den der Kunsttischler *Ulrich Baumgartner* für den Herzog Philipp II. von Pommern 1615 mit Hülfe von 24 anderen Künstlern und Handwerkern verfertigte. Er besteht grossentheils aus Ebenholz und ist mit einer Menge edler Steine, Bildwerke und Verzierungen in Silber bedeckt. Greifen tragen das Fussgestell; die Figuren der freien Künste stehen in Silberrelief am Untersatz zwischen korinthischen Säulen, 6 musicirende weibliche Statuetten auf den Ecken, dahinter 4 Knaben mit musikalischen Instrumenten, und zwischen ihnen eine Menge silberner Insekten. Am Mittelstück auf silbernen Schilden die 4 Elemente und die Tageszeiten in Email gemalt; daneben in Medaillons mythologische Darstellungen. Die Spitze des Ganzen ist eine Darstellung des Parnasses als des Symbols der Vereinigung von Kunst und Wissenschaft. Durch ähnliches und andere Kunstwerke noch reicher ist das Innere.

Die beiden grossen, dem Gesammtgebiet der Wissenschaften gewidmeten Gebäude, die Universität und die Bibliothek haben wir weniger als Gebäude, denn als Aufbewahrungsort einiger Kunstwerke in Betracht zu ziehen. Die 1754 als Palast des Prinzen Heinrich von dem oben (S. 226) genannten *Joh. Boumann* gebaute Universität, welche zwar als Ganzes auf ihrem Platze einen imposanten Eindruck macht, aber ein totales Missverhältniss und eine Disharmonie im Charakter ihrer einzelnen Geschosse zeigt, enthält nämlich seit einigen Jahren ein von Prof. Piper gegründetes Museum christlicher Alterthümer, welches sich bestrebt, unter dem Gesichtspunkt des Unterrichts (wie so viele Kunstanstalten Berlin's) ein möglichst vollständiges Material zur Kenntniss der altchristlichen Kunst zu sammeln, und bereits ausser einer Menge von Copien, Nachbildungen, Abgüssen (der Sarkophag des Junius Bassus), Facsimiles u. s. w. nach bedeutenden kirchlichen Kunstdenkmalen auch mehrere Originalwerke dieses Faches, insbesondere aus dem Mittelalter, enthält.

Ein in seiner Façade architektonisches Curiosum ist dagegen die

KOENIGLICHE BIBLIOTHEK,

zu welcher der Baumeister *Unger* auf Befehl Friedrichs d. Gr. nach einer Zeichnung *Fischer von Erlach's* die Risse machte. Von Letzterem rührt also wol die kommodenähnliche Façade her; den Bau selbst aber leitete *G. F. Bou-*

mann, der Sohn des genannten Johann. Das Einzige, was uns in ihrem Inhalt durch seine künstlerische Bedeutung fesselt, sind, wie gewöhnlich in den Bibliotheken, die Miniaturen in den Handschriften, unter denen folgende die wichtigsten sind: 1) das Evangelienbuch aus dem 9. Jahrh., welches Karl d. Gr. dem Sachsenherzog Wittekind schenkte, mit schönen Elfenbeinschnitzereien auf dem Deckel. 2) Die Bilder der Handschrift, welche das Hohelied des Willeram enthält, einfache Umrisszeichnungen von schwarzer und rother Farbe, zwar streng in den Formen, aber doch nicht ohne Sinn für würdevolle Haltung, wie es dem romanischen Stil gegen den Schluss des 12. Jahrh. eigen ist. 3) Wichtiger ist die Handschrift des von dem Scholasticus Werinher von Tegernsee († 1197) verfassten Lebens der Maria, mit 85 Bildern, in welchen in einzelnen Köpfen ebenfalls ein Streben nach Individualisirung und in den Körperbewegungen nach Darstellung von Affekten herrscht. 4) Derselben Zeit gehört auch die Handschrift der bekanntlich nicht nach Virgil selbst, sondern nach einer französischen Bearbeitung verfassten „Eneidt" von Heinrich von Veldeck an, aber es ist nicht das Original der Handschrift, sondern eine kurz nach Beendigung derselben gemachte Abschrift, in Folio mit 74 Blättern; 71 Seiten mit Bildern, nur in Umrissen gezeichnet, ohne alle Schattirung. Auch hier noch fast gar keine Kenntniss der Körperformen und gänzlicher Mangel an Perspective, aber dabei ein Streben nach Ausdruck der Leidenschaft, besonders in den Händen nach Ausdruck des Schmerzes.

Es bleiben uns nunmehr noch die zwar zahlreichen, aber nicht alle zu besichtigenden

Privatsammlungen

übrig, deren Hauptinhalt begreiflicher Weise die Werke der neueren Malerei ausmachen. Ich beginne diese Rundschau mit der bei dem grossen Publikum beliebtesten, von Jahr zu Jahr sich noch bereichernden Galerie des Consuls Wagener; ein Schatz von Bildern der neuesten Schulen und vorzugsweise der Düsseldorfer, der von grosser Liebe und Kenntniss der Kunst zeugt und uns im Original eine Menge lieber Bekannter vorführt.

Die Sammlung besteht aus 2 Abtheilungen, von denen die eine, in der Privatwohnung des Eigenthümers befindlich, nicht allgemein zugänglich ist, doch läuft die Numerirung durch beide Abtheilungen gemischt fort. Durchwandern wir zunächst, nach den bekannten Fächern der Malerei, die allgemein zugängliche Abtheilung der Galerie (Brüderstrasse Nr. 5).

Das Fach der Historie, hier spärlicher vertreten, als in der 2. Abth., beginnen wir mit dem bekannten Bilde (aus dem J. 1836), des besonders im Fache der religiösen Malerei Treffliches leisten-

den *Heinrich Mücke* (122), wo der Legende zufolge der Leichnam der h. Katharina nach den vielen Martern, denen ihr irdisches Dasein erlag, von Engelhänden nach dem Berge Sinai getragen wird, wohin der Hass ihrer Feinde ihr nicht zu folgen vermag; eine in Linien grossartige Composition von heiliger, lieblicher Verklärung. Ein späteres, minder bedeutendes Bild von ihm ist die Almosen vertheilende h. Elisabeth von Thüringen (123). In dieses Fach gehört auch das erste Bild *Alfred Rethel's* (aus dem J. 1831) der h. Bonifacius, der die Wodans-Eiche fällt (154). — Von *Jul. Hübner* ein kleines liebliches und zartes Rundbild des auf Wolken sitzenden Christuskindes (72). — Von *Karl Schorn* ein dem historischen Genre angehörendes, sehr charaktervoll aufgefasstes Werk, das den Papst Paul III. vorstellt, welcher, in prächtigem Lehnstuhl sitzend, das von Lucas Cranach gemalte Portrait Luther's betrachtet (181). — Wenn auch in der Gruppirung etwas zersplittert, doch innig und wahr umpfunden ist *Plüddemann's* Columbus, der, umgeben von der Schiffsmannschaft, in stummem Dankgebet die neue Welt erblickt (134).

Aus dem besonders durch die Düsseldorfer Koryphäen reich vertretenen Genrefache: Von dem sehr prosaischen, in der Ausführung ängstlich fleissigen *Pistorius* eine Reihe kleiner Bilder ziemlich ärmlichen Inhalts; dagegen von *Th. Hildebrandt* (aus dem J. 1832) der einst so beliebte Krieger mit seinem Kinde (69), worin sich neben einer meisterhaften Technik die Vereinigung der Vaterfreude und des glänzenden Reiterlebens so herrlich ausspricht. Von *Ebers* (aus Breslau) eins seiner ältesten Bilder, aus dem J. 1830, die Schleichhändler (33); von dem bekannten, geistvollen Maler des Schiffer- und Strandlebens, *Rud. Jordan*, der sehr populär gewordene, ächt humoristische Heirathsantrag auf Helgoland (77), aus dem J. 1834, der seinen künstlerischen Ruf begründete; und im Inhalt als Gegensatz zu diesem Heirathsantrag: die heimkehrenden Lootsen (78) aus dem J. 1836, ein trefflich ausgeführtes Bild voll tragischer Gedanken. — Sodann von dem wahrsten, completesten Humoristen unter den Düsseldorfern, *Adolf Schrödter*, zunächst (aus dem J. 1832) die Probe des 1830er Rheinweins (183), ein Bild, dessen erquicklicher Humor in schneidendem Contrast zu der dort gebotenen unerquicklichen Flüssigkeit steht; ferner seine beliebte Scene vor einem rheinischen Wirthshause (184), und sein höchst ergötzlicher Don Quixote (bekanntlich ein Lieblingsgegenstand des Künstlers), im Amadis de Gaula studirend (185), aus dem J. 1834; und zwei andere, etwas später entstandene. Ihm schliesst sich als geistesverwandt der verstorbene *Hasenclever* mit der gleichfalls bekannten, in mehr-

fachen Variationen vorhandenen Rheinweinprobe im Keller (52) an, aus dem J. 1843. Die hier befindliche Darstellung, in welcher die ernste, wichtige Kennermiene der Probirenden und die Stellung des Weinhändlers das Hauptmotiv abgeben, hält sich mehr in den Grenzen des feineren Humors, als jene späteren Variationen. Weniger gelungen sind seine Zeitungsleser (53), aus dem J. 1844. In ein ganz anderes Gebiet versetzt uns die reizende, von poetischem Zauber erfüllte Elfenfahrt (nach Ludw. Tieck's Mährchen) von *Steinbrück* (199), und wiederum in ein ganz anderes, abschreckendes Gebiet das letzte Bild (aus dem J. 1838) des talentvollen, früh verstorbenen *Wilh. Heine*, die gefangenen Sträflinge im Betsaale (58), das ein grosses Talent und sinnreiche Motive zeigt, uns aber im Stoffe unbefriedigt lässt.

Unter den Nicht-Düsseldorfern ragen vor allen *Leopold Robert's* schlafender Räuber, der von seiner Frau bewacht wird (158), aus dem J. 1822, und *Horace Vernet's* grossartig energischer Hof eines Sclavenhändlers (204), aus dem J. 1836, hervor. Daneben aber verdienen auch *Riedel's* badende Mädchen (156), 1841 in Rom gemalt, durch die wunderbar schönen Formen und das durch die Wipfel der Bäume fallende, verklärende Sonnenlicht, sowie *Meyerheim's* inhaltreiches Bildchen das Scheibenschiessen (117) unsere volle Beachtung. Ganz isolirt steht in diesem, zuweilen auch in einem anderen Fache, der durch seine Licht- und Lampenbeleuchtung bekannte *Schendel* mit einem Fischmarkt in Holland (163).

Aus der verhältnissmässig geringern Zahl bedeutender Landschaften vor allem *Lessing's* romantisches Ritterschloss, das auf einem umflutheten Felsenvorsprung liegt (107), bereits gemalt in des Künstlers zwanzigstem Lebensjahre; sein Gebirgsstädtchen an einem See (108), aus dem J. 1834, und die viel kleinere Landschaft mit der auf einem Berge liegenden alten Kapelle (109), aus dem J. 1839, die alle drei von des Meisters grossartig poetischer, dramatischer Auffassungsweise der Natur zeugen. Ferner *Andr. Achenbach's* einsame, sumpfige Waldlandschaft in herbstlicher Abendbeleuchtung (1). Ganz anderer Art die feine Winterlandschaft mit dem Dorf im Walde (214) von *B. C. Koekkoek;* und wiederum in schroffem Gegensatz zu dieser der von heissem Abendduft erfüllte Meerbusen von Neapel (175) von *W. Schirmer* (aus Berlin).

Im Fache der Architekturmalerei hauptsächlich eine Reihe von Bildern *Schinkel's*, sechs meistens kleinere von *Dom. Quaglio* (142—147) und vier grossentheils etwas ältere von *Hasenpflug*, unter denen auch der herrliche, spätgothische Lettner des Doms zu Halberstadt (55). — In Marinebildern ist Nichts ausgezeichneter als *Gudin's* Leucht-

thurm an der Küste der Bretagne, ein wildbewegtes Meer mit einem Schiffbruch (45) und seine Schleichhändler auf der Rhede von Biskaya (46), beide aus dem J. 1843. — Wenn wir endlich die Pferde- und Reiterstücke *Albr. Adam's*, und die meistens ins idyllische Fach einschlagenden Landschaften von *Bürkel* betrachtet haben, so machen wir den Schluss der 1. Abth. mit den in ihrer Art meistens hochvollendeten Blumen- und Fruchtstücken *Preyer's*, deren sich hier sechs befinden (136—141).

In ihrem Inhalt fast nur dem letzten Decennium gehört die 2. Abth. dieser Sammlung an, welche uns zunächst einige der berühmtesten Historienbilder der belgischen Schule vorführt; darunter das wichtigste, der vielgepriesene Compromiss von *Bièfve* (12), eine 1849 gemalte Wiederholung des grösseren Bildes im Palais de Justice zu Brüssel, vom J. 1841, das damals mit Gallait's Abdankung Karl's V. einen wahren Triumphzug durch Deutschland hielt. Es ist die Unterzeichnung des Vertrages, den der niederländische Adel 1566 zu Brüssel gegen die Einführung der Inquisition und die Despotie Philipp's II. abschloss; ein grossartiger Moment von hohem nationalem Interesse, der eine Menge bedeutender Persönlichkeiten als Portraits zu einem Ganzen von gewaltigem Eindruck zusammenfasst. Dieser Eindruck ist das Resultat des dramatischen Lebens in der Composition, der feierlichen Haltung und Würde der Handlung, der Kraft und Lebensfülle der Gestalten und der hohen Vollkommenheit der Technik. Daneben die fast ebenso berühmten letzten Augenblicke Egmont's von *Gallait* (43), wo wir den Grafen mit seinem Beichtvater, dem Bischof von Ypern, im Gefängniss in der Nacht vor seiner Hinrichtung erblicken. Er ist, da das Tageslicht angebrochen, ans Fenster getreten und blickt, sich auf die Brüstung lehnend, zum Schaffot hinaus; e n Meisterwerk, dessen Hauptwirkung in der durch die Verschiedenartigkeit der Beleuchtung hervorgebrachten Stimmung liegt. Ausserdem von *Gallait* ein resignirt zum Himmel aufschauender Kapuziner (222), ein tüchtiger Studienkopf. Von *Nic. de Keyser* der Tod der Königin Maria von Medici in der Verbannung zu Köln (80) und der zwar elegant gemalte, aber im Ausdruck flache, forcirte Giaour nach Byron's Gedichte (221). Von dem vorzugsweise als Thiermaler bekannten Engländer *Landseer* eine Scene aus der Schlacht bei Naseby zwischen Cromwell und Karl I. (226), aus dem J. 1851, und von dem Wiener *Karl Rahl* ein Bild (150) aus dem J. 1847, die Verfolgung der Christen in den Katakomben Roms, das von des Meisters tüchtigem Streben im Geiste und Colorit der grossen Venetianer ein rühmliches Zeugniss ablegt. Ein anderes, wenige Jahre früher gemaltes, wenn ich

nicht irre viel grösseres, Exemplar befindet sich bei Hrn. Abendroth in Hamburg. Endlich noch zwei der jüngsten Meisterwerke *Julius Schrader's*, der Abschied Karl's I. von seinen Kindern (258) und Esther vor Ahasverus. Auf jenem sitzt der unglückliche Monarch mit dem Ausdruck resignirter Wehmuth gefangen im Schlosse zu Whitehall. Neben seinem Stuhle kniet in stummer Verzweiflung seine Tochter Elisabeth und lehnt ihr bleiches Gesicht an des Vaters Schulter. Dieser hat sie liebend mit der Rechten umfasst, während er die Linke auf das Lockenhaupt des blühenden kleinen Jakob legt, der auf des Vaters Knie sitzt und den Schmerz der Uebrigen noch nicht versteht. Ganz links stehen hinter dieser Hauptgruppe der Freund des Königs, der Bischof Juxon, und des Königs alter Diener, der weinend das Gesicht verhüllt. Einen schneidenden Contrast gegen sie bildet rechts die Gestalt des Protectors, neben dem man durch die halb geöffnete Thür auf einen Platz sieht, auf dem Bewaffnete sich bewegen. In Bezug auf die Technik, namentlich der Farbengebung, steht das Bild auf derselben Höhe, wie des Meisters Leonardo da Vinci, wird aber noch übertroffen von dem neuesten, der Esther vor Ahasverus, die uns die Geschichte, treu den Worten des apokryphischen Buches (Kap. IV, Vs. 3—7), in höchster Meisterschaft der Kunst vorführt.

Das Genre bietet uns, da Lessing's Gebirgspass doch wol hieher zu ziehen ist, nur drei bedeutende Werke: *Biard's* Scene aus dem Jugendleben Linné's (11), ein durch sein Nebenwerk interessantes, gemüthliches Kabinetstück, aus dem J. 1847; *Aloys Hunin's* Testamentseröffnung (74) und das genannte *Lessing*sche Bild (227), der Gebirgspass, das bei seinem Erscheinen 1852 bedeutende Sensation machte. Auf dem Vorsprunge eines mächtigen Felsens, der eine Schlucht beherrscht, steht oder liegt eine Anzahl Schützen, die auf die unten heranziehenden Ritter herabfeuern. In der Ferne ein in Flammen stehendes Schloss, dessen Burgherr sich jetzt als Gefangener unter den Insurgenten befindet. Man weiss nicht, ob man mehr die Individualisirung der Personen oder die meisterhafte Technik der Landschaft bewundern soll. — Diesen dreien schliessen wir wieder eine Marktscene von *Schendel* (231) an, in Gruppirung und Beleuchtung noch besser als der obige Fischmarkt.

In der Landschaft zwei herrliche Leistungen *Calame's*, des unerreichten Darstellers der Schweizer Gebirgsnatur, besonders sein Vierwaldstädtersee bei Brunnen, aus dem J. 1853 (241); in der Architektur zwei Bilder von *Bossuet*, der Sonnenuntergang in Andalusien mit der kuppelreichen Stadt de Castro (19), von sehr poetischer Auffassung, und die Strasse aus Sevilla,

aus dem J. 1853. Nicht minder ausgezeichnet ist *Heinrich Leys'* gothische Kirche (225). Endlich noch *Ed. Hildebrandt's* Küste von Scheveningen, mit der vom Fischfang zurückkehrenden Fischerfamilie (247); und aus den Darstellungen der Thierwelt die jeder in seiner Sphäre unübertrefflichen *Gauermann* und *Verboeckhoven*.

Eine andere, in ihren Bestandtheilen an bedeutenden Werken fast ebenso reiche Galerie ist die des Grafen Raczynski, der sowol durch den Inhalt dieser Sammlung als durch sein bekanntes Buch über die „neuere deutsche Kunst" von gründlicher Kenntniss der Kunst ein glänzendes Zeugniss abgelegt hat. Zufolge der Anordnung des Besitzers zerfällt die Galerie in 5 Abtheilungen, deren erste einige Leistungen der Cornelius-Overbeckschen Kunstrichtung umfasst.

Der Christus in der Vorhölle (1), eins der ersten Bilder, mit denen *Cornelius* in Berlin auftrat, hat zwar in der strengen Zeichnung und der harten, schweren Malerei wenig Anziehendes, und schliesst sich hierin, wie in seiner Conception, den Bildern der Münchener Ludwigskirche an, ist aber auch zugleich von ebenso gewaltiger Kraft und Tiefe des Gedankens. Es ist nämlich die Vereinigung des alten Bundes mit dem neuen, veranschaulicht durch die Vorstellung, dass Christus von Anbeginn der Welt an als nothwendige Erscheinung von der Menschheit vorausgesehen und dadurch ihr Heiland geworden ist. Ein anderes Bild von ihm ist hier die Gruppe der vierten Seligpreisung (4), nach dem obenerwähnten Carton für den Campo santo 1851 ausgeführt. — Von *Kaulbach* ausser der Wiederholung der uns aus dem neuen Museum bekannten Gestalt der Sage (2) (auf Goldgrund) auch seine weltberühmte Hunnenschlacht (3), und zwar das erste, 1835—37 nach der ursprünglichen Zeichnung in grösserem Maassstabe braun in braun gemalte Bild, nach welchem später in gleicher Grösse der Gegenstand von des Meisters Schülern im Museum stereochromisch ausgeführt wurde. Hier zeigt sich, dass Farblosigkeit dem symbolisch-historischen Stoffe angemessener ist, als jene Buntheit der Farben. Das Motiv des Bildes liegt, wie bekannt, in der bei verschiedenen Völkern sich findenden Vorstellung, dass ein mit ganzer Erbitterung der Seele durchgefochtener Kampf durch den Tod des Leibes noch nicht beendigt sei, was insbesondere Damascius in seinem Leben des Theodorus von Gaza von der Hunnenschlacht folgendermaassen erzählt:

„In einer Schlacht, welche die Römer „unter der Regierung Valentinian's III. „vor den Thoren von Rom (?) gegen die „Scythen und ihren Anführer Attila lie„ferten, wurde auf beiden Seiten ein so „gewaltiges Blutbad angerichtet, dass „ausser den Heerführern selbst und we„nigen ihrer Trabanten Keiner der Käm„pfenden beider Parteien übrig blieb. „Und was das Wunderbarste ist, es heisst, „da die Streiter gefallen waren, und nun „die Leiber von einander abliessen, da

„setzten die Seelen den Kampf noch drei „ganze Tage und Nächte fort und fochten „mit gleicher Wuth, wie im Leben. Man „sah und hörte die Schattenbilder auf „einander losstürzen und mit den Waffen „zusammentreffen.“

Bekanntlich wurde diese Völkerschlacht, die das Schicksal des christlichen Europa's entschied, nicht vor den Thoren Rom's, sondern im J. 453 auf den catalaunischen Gefilden bei Chalons s. M. geschlagen. — Aus dieser 1. Abth. noch *Overbeck's* Vermählung Maria's (5), vollendet 1836, und *Schnorr's* Dichter der Nibelungen, der auch im neuen Königsbau in München von ihm ausgeführt ist.

In der 2. Abtheilung, welche die sonstigen neueren Werke enthält: von *Stilke*, die Pilger in der Wüste (13), aus dem J. 1834; Kreuzfahrer, die verirrt in den öden Sandwüsten des Orients auf dem Boden ruhen und ihrem Untergange entgegensehen. Ein in jedem Motive wohldurchdachtes Bild von gewaltigem Eindruck, dem aber leider das versöhnende Element mangelt. — Eine nähere Betrachtung und Würdigung müsste den Söhnen Eduards (17) von *Th. Hildebrandt* (aus dem J. 1836) zu Theil werden, wenn wir nicht auf das viel grössere, gleichzeitig gemalte Exemplar (an welchem nur im Mauerwerk des Hintergrundes und in der Draperie Einiges verändert ist) bei Hrn. von Spiegel in Halberstadt verweisen könnten. Ebenso sind die bekannten beiden Leonoren (24) von *Sohn* nur eine kleinere Wiederholung des grösseren Exemplars, welches der Berliner Kunstverein erwarb. Das Bild, dem man jetzt bereits eine gewisse kunstgeschichtliche Bedeutung beilegen kann, zeigt in der Zeichnung und in der Zartheit des Colorits die dem Künstler eigene Vollendung, aber auch zugleich einen grossen Mangel an dem nothwendigen dramatischen Leben. Eine höchst liebenswürdige Arbeit ist *Kaulbach's* Hirtenknabe (22). Im Landschaftlichen merken wir hier nur die letzte Arbeit *Olivier's* (29), aus dem J. 1840, und eine grossartige Leistung *Achenbach's* (16) an.

Auch die 3. Abth., Altitaliener und Altdeutsche, hat unter ersteren wenigstens einige bedeutende aufzuweisen, z. B. *Botticelli* eine Maria mit dem Kinde, umgeben von einem Engelchore (45); von *Giovanni Bellini* eine ihn gut charakterisirende h. Familie (54); von dem späteren Raphaelisten *Siciolante da Sermoneta*, den wir nur hier kennen lernen, eine Kreuzabnahme (62), die sich früher in der Kirche der Apostel in Rom befand; von *Bonifacio Veneziano* eine Anbetung der Könige (68); von *Garofalo* Jupiter und Io (69) und von *Canaletto* die durch ihre Portraits sehr interessante Scene der Wahl des Königs Stanislaus Poniatowski (75).

In der 4. Abth., Spanier und Niederländer, einige grossentheils neuerworbene: Von *Careño de Miranda*, dem Madri-

der Schüler des Velasquez und des van Dyk, ein grosses Altarbild, Mariä Himmelfahrt (76); von dem ascetischen Sevillaner *Zurbaran* eine Madonna mit dem Kinde (76 b) aus der Sammlung Louis Philipp's, und eine Judith (76 d); von *Salvator Rosa* eine Landschaft (86) und von *Rubens* eine Zeichnung, die Flucht nach Aegpyten (95).

Endlich noch aus der 5. Abth. einige Bilder, unter denen ein Meisterwerk ersten Ranges. Bedeutender als Sixtus V. als Hirtenknabe, dem eine Zigeunerin sein späteres Schicksal vorhersagt, von *Schnetz*, sind die Pilger auf dem St. Petersplatze in Rom von *Paul Delaroche*, aus dem J. 1842. Dann folgen zum Schlusse die weltberühmten Schnitter *Leopold Robert's*, bei deren Vollendung der Meister noch begriffen war, als er im Angesicht dieses Bildes sich freiwillig den Tod gab. Es ist bekanntlich eine Wiederholung des im Louvre befindlichen (in einer kleinen Nachbildung darunter hangenden) Exemplars, jedoch mit einigen Veränderungen in dem tanzenden Schnitter (rechts), der auf unsrem Bilde das Haupt mehr zurückwirft, in dem landschaftlichen Colorit und in der Farbe einiger Gewänder. Die Composition ist uns in ihrer Gesammtheit ein Bild lieblicher, patriarchalischer Zustände des Volkslebens. Der Erntewagen in der Mitte ist der Thron, den die würdigsten Häupter der Familie, unter denen sich besonders die ächt classische Gestalt des Weibes mit dem Säugling im Arm auszeichnet, bestiegen haben. Das Prinzip der rohen Naturgewalt und des Stumpfsinns vertreten hier, wie in Kaulbach's Hamiten in der Völkerscheidung, die gewaltigen Büffel, welche den Wagen ziehen. Vorn zwischen ihnen die edle, schöne Gestalt eines Knechtes, der mit dunklen Augen träumerisch vor sich hin blickt. Diese mittlere Gruppe ist von der ebenso trefflich angeordneten Dienerschaft umgeben, die den Erntesegen mit Tanz und Spiel begleitet.

Den Schluss der Galerie können wir hier mit einigen Skulpturen machen: *Rauch's* Büste Friedrich Wilhelm's III., und *Thorwaldsen's* Ganymedes, den wir beim Ausgange auf der oberen Treppenbalustrade bemerken.

Fast nur aus Bildern des letzten und des gegenwärtigen Jahrzehnts und zwar vorzugsweise von Berliner Künstlern besteht die seit wenigen Jahren in einem nach Stüler's Angabe geschmackvoll eingerichteten Lokale eröffnete Sammlung des Kaufm. Ravené. Zwar vielleicht weniger Meisterwerke ersten Ranges, als in der Wagnerschen Galerie, aber eine Reihe von Genrebildern und Landschaften, die durch Vervielfältigungen bereits allgemein bekannt und beliebt geworden. Aehnlich unsren gewöhnlichen Vereinsausstellungen, ist auch hier die Historie schwach besetzt, nämlich nur durch *Marter-*

steig's drei Bilder protestantischen Inhalts: die Uebergabe der Augsburgischen Confession (30), klein, aber gut charakterisirt, unter günstigem Einfluss der Schule Delaroche's, und die beiden grösseren: Luther auf dem Reichstage zu Worms (26) und Huss vor dem Concil zu Costnitz (24), aus den Jahren 1847 und 48, die, wenn auch in einigen Hauptpersonen nicht sehr befriedigend, doch in kräftig venetianischem Stile behandelt sind. — Schon den Uebergang zum Genre macht der unübertreffliche Darsteller der preussichen Geschichte des vorigen Jahrh. und insbesondere der Zeit des alten Fritz, *Adolf Menzel*, mit seinem Friedrich II. auf Reisen (57).

Unbedingt die Perle aller Bilder des Genrefaches sind *Gallait's* slavische Musikanten (25), ein Jüngling und seine kleinere Schwester, die ermüdet und erschöpft an einem nebelgrauen Herbsttage in einer kahlen Haidegegend auf einem Trümmerhaufen Rast gemacht haben. Diesen einfachen Stoff hat der Künstler mit einem solchen Reichthum ächt tragischer Motive und mit einer Vollendung in Zeichnung, Modellirung und Farbenklarheit auf die Leinwand gebracht, dass man sich von dem mächtig ergreifenden Bilde kaum loszureissen vermag. Nur der fast gleichgültige Ausdruck des Jünglings ist weniger befriedigend. An ihn reihen wir unter den Franzosen *Horace Vernet's* französischen Soldaten, der ein arabisches Kind tränkt (32), *Lepoitevin's* Soldaten, der sich von einer Marketenderin den Arm verbinden lässt (90) und *Biard's* interessante Genrestücke, Matrosen im Kampfe mit Eisbären (28) und die Scene auf einer französischen Douane (92). Hier lernen wir auch, vielleicht am besten in ganz Deutschland, den Darsteller des nordgermanischen Volkslebens, *Adolf Tidemand* aus Norwegen, kennen, unter dessen drei Bildern: ein Wolfsjäger seine Abenteuer erzählend (59), die Waise (103) und die Begräbnissfeier (124) das letztgenannte (wenn ich nicht irre, in den landschaftlichen Theilen von *Gude*) das bedeutendste ist. Ihm einigermassen verwandt ist in seinem kräftigen Seemannsleben *Henry Ritter*, dessen ertrunkener Sohn des Fischers (48) zu seinen Hauptbildern gehört. Es versetzt uns in eine Fischerwohnung, in welche so eben der Sohn des Hauses ertrunken hereingebracht ist. Nach vergeblichen Wiederbelebungsversuchen sind die Angehörigen in stummen Schmerz versunken, während die Uebrigen leise zu einander flüstern und ein alter Mann, vielleicht der Grossvater, dem neben der Leiche sitzenden Vater tröstend zuspricht. Das Bild ist von lebendiger Charakteristik und äusserst kräftiger Malerei. Dem socialen Genre gehört auch der sich gern in Tendenz- oder Proletariatsstoffen ergehende *Karl Hübner* an, dessen Auswanderer, die von den

Gräbern ihrer Lieben Abschied nehmen (79), von milderer, versöhnlicherer Tendenz ist, als das Jagdrecht (44), das wir lieber in der, wenn ich nicht irre, grösseren Ausführung bei Hrn. von Arthaber in Döbling betrachten wollen. Ihm gegenüber steht auf der Seite der Komik *Hasenclever*, der uns hier wieder eine Weinprobe (23), einen Nachtwächter Jobs (27) und einen Jobs im Examen (40) zeigt, lauter Stoffe, die er für so „lohnend und gehend" erachtet hat, dass sie bis zum Ueberdruss wiederkehren. — Unter den Berlinern dieses Faches ist ausser *Begas* mit seiner reizenden Mohrenwäsche (72) vorzugsweise *Ed. Meyerheim* stark vertreten, der das Leben des Volkes und namentlich der norddeutschen Landleute in seinem innersten, gemüthvollsten Kern so originell-naiv, so meisterlich schildert, dass er auch im Kleinsten sich als gross erweist. Alle seine sechs Bilder sind lieblich und erfreulich; am anziehendsten aber wol der Kirchgang (34) und der erst kürzlich aufgenommene Morgen.

Noch zahlreicher und zugleich vielseitiger ist *Eduard Hildebrandt* vertreten, dessen Leistungen man vielleicht nirgends so mannigfaltig, ihn so charakterisirend vereinigt findet, als in den Privatsammlungen Berlins, obwol man darum nicht glauben muss, dass die hier vorhandenen zehn Bilder alle Seiten seiner Thätigkeit repräsentiren. Bald führt er uns in die Farbenpracht und Sonnengluth tropischer Küstenstriche (47. 76), bald in die eisige Kälte des Winters (29. 50. 118), bald in die volksbelebten Strassen interessanter Städte des Südens (6. 7), denn so weit seine Reisen gehen, so weit geht der Kreis seiner Naturschilderungen, stets aber erblickt man an ihm das Streben nach dem Ungewöhnlichen, das oft über die Grenzen der Wirklichkeit, ja sogar der Darstellbarkeit hinausgeht. Ihm naturverwandt ist *Hoguet*, unter dessen beiden Bildern wol der Waldlandschaft mit Vieh (104) der Vorzug vor der Felsenpartie (74) gebührt. Ausser ihnen noch die Düsseldorfer *Lessing* mit einer Landschaft (33) und einem Jäger auf dem Anstande (86), die Brüder *Andreas* und *Oswald Achenbach* (3. 18), *Leu* mit einigen seiner erhabenen norwegischen Landschaften (1), *Weber* mit einer grösseren, mithin seltneren Composition italienischen Charakters (2), die uns die ideal ernste Richtung seiner Landschaft deutlich offenbart, *Scheuren* mit einer romantischen Mühle im Regen (61), und der (ehemalige) Düsseldorfer *Hilgers* sogar mit 14 Landschaften.

Aus dem Fache der Marine, abgesehen von den theilweise hieher gehörenden *Ed. Hildebrandt* und *Hoguet*, vor allen *Delaroche's* geistreiche Kreidezeichnung, das umgeschlagene Boot in der Brandung (53), an welches sich die Verunglückten, Rettung suchend, anklammern; ein Werk seiner

ersten Periode, die er bekanntlich mit der Landschaftsmalerei begann. Aehnlichen Inhalts ist *Gudin's* gescheitertes Schiff (111). In Architekturbildern sind es vorzugsweise der Belgier *Genisson* (94) und der Berliner *Karl Graeb* (15), in Viehstücken der in seiner gewöhnlichen Virtuosität erscheinende *Verboeckhoven* (10) und *Steffeck* (spielende Hunde, 94), auf die wir unsere Aufmerksamkeit richten. Endlich noch hier, wie bei Herrn Wagener, eine kleine Reihe Blumen- und Fruchtstücke von sauberster, naturwahrster Ausführung, von *Preyer* in Düsseldorf.

Dem verdienstvollen Büchlein Schaslers ,,Berlins Kunstschätze" verdanken wir die Möglichkeit, unter der zahlreichen Menge der übrigen, grösseren oder kleineren, Privatsammlungen die bedeutendsten entweder ihrem Inhalte nach im Allgemeinen zu charakterisiren oder auch ihre hervorragendsten Werke zu besprechen. Theilen wir sie nach ihrem vorherrschenden Inhalt in Bezug auf ältere oder neuere Malerei ein, so ist zunächst die in beiden Gebieten reich versehene des

Grafen von Redern voranzustellen, welche sich in dem von *Schinkel* wenigstens dem Aeusseren nach im altflorentinischen Stil erbauten, burgähnlichen Palast (unter den Linden) befindet. Das obere Geschoss, die eigentliche Galerie, enthält nur Werke älterer italienischer, deutscher, spanischer und niederländischer Meister, unter denen (nach Schasler) die wichtigsten sind: Venetianische Schule des *Tizian:* ein kolossaler Raub der Sabinerinnen (1) von grosser Wirkung; *Paul Veronese*, die Kreuzigung Christi (32); *Tintoretto* Mariä Vermählung (50); *Cesare Procaccini* (der mailändische Nachahmer Correggio's) Brustbilder von Paulus und Petrus (7. 8); *Schidone*, der Tod Abels (42); *Carlo Dolce*, ein Engel bringt einer weiblichen Figur eine Schale mit Früchten (9); *Spagnoletto*, die Pest (20); *Bourguignon*, 2 Reitergefechte (69. 70). — *Alb. Dürer*, Selbstportrait (30). — *Vicente Joanez*, eine h. Familie (23); *Velasquez*, lebensgrosses Brustbild eines Mannes, der aus einer Flasche trinkt (12); *Murillo*, ein Knabe mit einem Granatapfel (13). — *Rubens*, der h. Laurentius, seine Kleider vertheilend (68); *v. d. Helst*, Selbstportrait (25) und Portrait des Admirals de Ruyter (72); *Rembrandt*, Selbstportrait (27); *Poelenburg*, Diana und Aktäon (56).

In verschiedenen Sälen dieses oberen Geschosses ausserdem einige herrliche Marmorwerke, unter denen die lebensgrosse Nereide von *Emil Wolff* in Rom zu bemerken ist, eine unbekleidete Figur, deren Unterkörper liegt, während sie den Oberkörper auf die linke Hand stützt und einen dreizackigen, goldenen Speer erhebt, als wolle sie in der Tiefe des Meeres einen Gegenstand treffen; ferner von *Rauch* einige

Portraitbüsten und eine Statue des sich im Flusse spiegelnden Narcissus; von *Kümmel* ein angelnder Knabe, und von *Schwanthaler* die Gruppe Sommer und Frühling.

Des Grafen Wohnzimmer im Erdgeschoss enthalten nur Gemälde moderner Meister. Von *Bièfve* der von der Ausstellung des J. 1852 bekannte Herzog Alba, welcher der Hinrichtung Egmont's zuschaut (76), wie man wenigstens aus seiner Stellung an dem zurückgeschlagenen Fenstervorhang und aus dem unmotivirten Cardinal schliessen soll; Mängel in der Composition, für welche uns die Virtuosität des Machwerks entschädigen muss. Daneben das allzukühne, contrastreiche Effektstück *E. Hildebrandt's*, der Sonnenuntergang auf Madeira; *Houget's* Marine (84), *H. Kretschmer's* Rothkäppchen bei seiner Grossmutter (98), *Koekkoek's* Winterlandschaft (112), *Ebers'* Schleichhändler, die in einer Schenke von Grenzjägern überfallen werden (121), *Lepoittevin's* Windmühle an einem Teich (116) und *Verboeckhoven's* Schafe auf der Weide (111).

Die nur aus älteren Werken bestehende Sammlung des Ob.-Reg.-Rath Bartels (früher in Arnsberg) ist kunstgeschichtlich dadurch von besonderem Interesse, dass sie, nachdem die Krügersche Sammlung in Minden in die National-Galery zu London übergegangen ist, noch die einzige Deutschlands ist, welche eine Reihe von Werken der westfälischen Schule des s. g. *Liesborner Meisters* besitzt, den wir in Westfalen selbst an verschiedenen Punkten betrachten werden. Ein solches ist das jenem Meister in dem idealen Ausdruck der Köpfe, in den grossartigen Gewändern und im flüssigen Farbenauftrag verwandte Triptychon (1—5), das auf dem Mittelbilde den Gekreuzigten, auf den Innenseiten der Flügel je 3 Heilige und auf den Aussenseiten die Sippschaft Christi zeigt. Ferner das höchst vollendete, aber etwas beschädigte Bild mit der Madonna nebst dem Kinde in einem Garten, umgeben von 3 Heiligen und dem Donator (24), und Christus als Weltheiland, umgeben vom h. Augustin, Johannes dem Täufer, Quirinus und Andreas, auf Goldgrund (25). Einem bestimmt genannten, unbedeutenderen Nachfolger jenes Meisters, *N. Süenmeier*, gehört das Triptychon (19—23) mit dem Mittelbilde der Geburt Christi und den Seitenbildern des Petrus, der seinem Nachfolger die Schlüssel übergibt, der Steinigung des h. Stephanus, und den Martern der hh. Laurentius und Pantaleon, alle bereits mit landschaftlichen Hintergründen. Auch aus den übrigen deutschen und aus der altniederländischen Schule machen sich einige gute Bilder bemerklich, z. B. eine schöne Madonna (35) von *Qu. Messys*, ebenso ideal aufgefasst und zart behandelt wie die der Pinakothek (Kab.

VI, 102) zu München; derber und brauner in der Färbung ist von ihm ein Eccehomo (36). Ein den spätmittelalterlichen *Herri de Bles* treffend charakterisirendes Bild ist seine Madonna mit dem Kinde, nebst 2 Heiligen und musicirenden Engeln, in einer Landschaft mit reicher Architektur (39). — Aus den Niederländern des 17. Jahrh. von *Rubens* Satyrn und Nymphen, welche Früchte aufsammeln (60), von *Jordaens* die öfter (Pinakothek 324) behandelte Fabel von dem Bauern und dem Satyr (62); von *Teniers d. J.* eine Landschaft mit 5 Figuren in zartem Silberton (69), von *Albert Cuyp* 2 in der Beleuchtung treffliche Bilder (70. 71), unter denen eins, seltsam genug, ein Architekturstück von ziemlich unrichtiger Perspektive ist; endlich von *Ruysdael* eine überaus herrliche Haidelandschaft (72).

Nur gering an Zahl, aber bedeutend durch hervorragende Werke der italienischen und niederländischen Schulen ist die Sammlung des Generallieut. von Peucker. Sie enthält eine h. Familie von *Pontormo*, Copie nach dem Altarbilde seines Lehrers Andrea del Sarto in Florenz; ein unzweifelhaft ächtes männliches Portrait aus der Familie der Sforza von *Leonardo da Vinci*, und aus dessen Schule eine Madonna, ferner den vermuthlich von *Raphael* selbst herrührenden ursprünglichen Entwurf zu seiner im Eskurial befindlichen (von Edelink und von Frey gestochenen) h. Familie; von *Lucas Cranach* ein grosses Altarbild; von *van Dyk* ausser einem männlichen Portrait zwei früher zusammenhangende Bilder mit Kindergruppen in einer Landschaft, und eine Maria als Kind bei ihren Eltern, lesen lernend; von *Jan Steen* ein grosses fein ausgeführtes Bild ,,Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen,'' ein Thema, das wir auch von *Jordaens* hier im Museum (879) behandelt fanden. Von diesem auch ein Tod der Kleopatra in lebensgrossen Figuren; *Adrian von Ostade* eine Bauernschenke; *Gerhard Dow*, eine Magdalena in der Wüste; *P. de Hooghe*, ein Familienconcert; *van der Helst* ein treffliches männliches Portrait; *Jac. Wynants* eine grosse Landschaft; *Peter Neefs* der Dom zu Antwerpen mit reicher Staffage; *Heinr. Roos* eine grosse Landschaft mit Vieh. Endlich von *Velasquez* der Kopf eines alten Mannes, und aus der Schule des *Murillo* eine Himmelfahrt Mariä. — Unter den Skulpturen befindet sich eine marmorne Originalskizze der schlafenden Nymphe von *Canova*.

Andere Sammlungen, welche sich auf ältere Gemälde beschränken, sind die zahlreiche des Grafen Blankensee (vorzugsweise Italiener), die nach des Besitzers Angabe mehrere *Tizian* und *Correggio*, auch einen *Raphael*, ja sogar ein Staffeleibild

Michelangelo's (?) enthalten soll; ferner die fast nur aus Werken der Niederländer des 17. Jahrh. bestehende des Majors von Winterfeldt, in welcher sich der *Bauern-* und der *Sammetbreughel*, *Teniers d. J.*, *Rembrandt*, *Dow* (Stillleben, aus d. J. 1643), *Adr. von Ostade*, *de Heem* und 2 Landschaften von *Christ. Schütz*, aus dem J. 1756, auszeichnen. Sodann die Sammlungen des Dr. Haseloff, des Prof. Krause und des Banquiers Michael Wolff, welche, fast 500 an Zahl, reich ist an Bildern der Niederländer, unter denen sich viele köstliche Kabinetstücke befinden.

Die Hauptsammlungen, welche nur oder doch grossentheils Gemälde neuerer Meister enthalten sind:

1) Die des Geh. O.-M. Rath Barez, welche aus der französischen und belgischen Schule von dem etwas sentimentalen *Franquelin* eine trauernde Fischerfrau mit einem Hunde, von *Biard* die orientalischen Pilger auf der Wallfahrt nach Mekka, von *Bossuet* und *Genisson* Architekturstücke und von *M. Koekkoek* eine Landschaft; aus den deutschen Schulen vor Allem eine Reihe sehr verschiedener Sommer- und Winter-, Sonnen- und Mondscheinlandschaften von dem unumschränkten Beherrscher der Farbe, *Eduard Hildebrandt*, von *Ed. Meyerheim* ein liebliches Bild, die Kinder im Walde, von *Jordan* einige gemüthliche Zustandsbilder, von *Begas* einige meisterhafte Portraits und von dem Berliner *Schirmer* eine Waldpartie aufzuweisen hat.

2) Der Rentier Bendemann besitzt vorzugsweise Werke der Düsseldorfer und Dresdener Maler und insbesondere mehrere seines Sohnes *Ed. Bendemann* und seines Schwiegersohnes *Julius Hübner*. Von jenem, ausser dem ersten, idyllischen Figurenbilde Boas und Ruth, aus dem J. 1830, das grosse Freskogemälde der Künste am Brunnen der Poesie; ferner die in Form eines Frieses gemalte Ernte, nur eine Skizze, aber eine poetische Verherrlichung des alttestamentlichen Landlebens, mehrere Familienportraits, und die Originalentwürfe zu den Wandgemälden im kön. Schlosse zu Dresden. Von *Jul. Hübner* ein grosses Familienportrait und eine Wiederholung seines gleichfalls in Dresden (S. 188) gesehenen goldenen Zeitalters. Von *Rud. Jordan* die herrliche Lootsen-Sturmglocke, welche durch das reichbewegte Leben und den vergeblichen Kampf der Menschen gegen die Elemente von grosser, tragischer Wirkung ist. Von *Lessing* der heimkehrende Kreuzritter, von *Gudin* ein Seestück, und ausserdem viele Bleistift- oder Kohlenzeichnungen Düsseldorfer Künstler.

3) Eine besonders reiche Fundgrube für die Kenntniss der Landschaften des mehrerwähnten, talentvollen *Karl Blechen* ist die Sammlung des Banquier Brose.

4) Ziemlich zahlreich ist die grossentheils aus Bildern der neueren deutschen Schulen bestehende Sammlung des Kaufmanns Dannenberg, wo sich treffliche Sachen von *Lessing*, *Constantin Schrödter*, *Ed. Hildebrandt*, *A. Achenbach*, *Scheuren*, *Ed. Meyerheim* und Marinebilder von *W. Krause* befinden.

5) Ausgezeichnetes enthält die nur kleine Sammlung des Geh. Ob.-Hofbuchdruckers Decker, unter deren älteren Bildern sich ein Portrait des Thomas Morus von *Holbein*, ein treffliches von *van Dyk* und 2 Bilder von *Mieris* und *Dow* befinden, während die neueren aus vielen Landschaften von *Blechen*, einer von *Lessing*, einer von *Völcker*, 2 Marinebildern von *Gudin* und aus *Ad. Schrödter's* ergötzlich disputirenden und politisirenden ukermärkischen Landleuten bestehen.

6) Die Sammlung des Rentier Fallou umfasst einestheils Oelbilder hervorragender Künstler der neueren französischen, belgischen und deutschen Schulen, anderestheils viele ausgezeichnete Aquarelle. Unter den Oelbildern nennen wir folgende: Von dem in der Behandlung des Details stets so sorgfältigen Nachahmer Delaroche's, *Claude Jacquand*, Henriette von Frankreich, die mit ihren Kindern den Cornet Joyce, Freund Cromwell's, um die Erlaubniss bittet, ihren gefangenen Gemahl Karl I. zu sehen; *Robert Fleury's* Tasso im Irrenhause, von sehr ansprechender Idee und vortrefflicher malerischer Wirkung; *Lepoittevin's* Strand mit der Aussicht auf Dünkerk; des Schlachtenmalers *Bellangé* Einquartirung in einem Dorfe; *Diday's*, des Lehrers von Calame, grosse Landschaft mit dem Motiv aus der Gegend von Martigny; *B. C. Koekkoek's* Sommerlandschaft aus der Gegend von Cleve; *Ed. Hildebrandt's* Alpenglühen aus der Schweiz, ebenfalls eines von seinen Farbenbravourestücken; *Scheuren's* westfälische Landschaft mit einer Mühle, *Karl Hübner's* Heimkehr des jungen Seefahrers, *Adolf Menzel's* weinprobirende Mönche in einem Keller; des talentvollen Schweden *Larson* Marinebilder und *Adolf Schrödter's* vielbekannter Festzug des Königs Rheinwein, ein Bild in Form eines Frieses, der uns einen von jugendlich schönen, kräftigen und heiteren Menschen gezogenen Triumphwagen zeigt, oder vielmehr eine Weinpresse, aus der sich der rothe Rebensaft in reichster Fülle ergiesst. Oben darauf der jugendliche König, voll heiterer Weinseligkeit, mit goldenem Scepter und Becher in der Hand. Neben dem Wagen gehen Pagen und hinterher folgen die Küfer mit ihren Werkzeugen. Im Mittelgrunde hinter der Mauer eines Weinberges die neugierig zuschauende Einwohnerschaft des Dorfes. — Noch bedeutender ist der andere Theil der Sammlung, die Aquarelle und Handzeich-

nungen, unter denen sich desselben *Schrödter's* allegorische Darstellungen des Punsches, Maitranks, Champagners und Rheinweins, *Lessing's* Skizze zu seiner Schlacht von Iconium im Schlosse Heltorf (bei Düsseldorf), und Arbeiten der Franzosen *Watelet*, *Decamps*, *Johannot*, *Jollivet*, *Villeret* und *Delacroix* befinden.

7) Folgende neuere Bilder in der Sammlung des Rentiers Fränkel: *Karl Sohn's* Romeo und Julie, nach der Balkonscene bei Shakspeare, ein dreimal von ihm gemaltes, mehr im Charakter glühender sinnlicher Liebe, als in dem der Shakspeareschen Personen gehaltenes Bild. Aus demselben Dichter auch der Rekruten musternde Falstaff von *Ad. Schrödter*, eine von ihm in mehreren Bildern dargestellte Persönlichkeit, aber weniger gelungen als der Don Quixote. Von *Lessing* ausser dem Sturm auf Iconium, den wir nach dieser Composition von Plüddemann ausgeführt im genannten Schloss Heltorf finden werden, auch der einst berühmte Räuber und sein Kind, der in seine frühere Periode der Zerrissenheitspoesie fällt, in welcher auch das trauernde Königspaar und der Klosterhof im Schnee (zu Köln) entstanden; ferner der ausgeführte Carton zu seiner im Besitz des Königs von Preussen befindlichen Hussitenpredigt (aus dem J. 1836), worin er zum ersten Male jene romantische Richtung verliess und sich der realen Geschichtsmalerei zuwandte. Um den in der Mitte auf einer felsigen Anhöhe stehenden Prediger, der in begeisterter Rede den von den Privilegien des Priesterstandes befreienden Kelch des Abendmahls erhebt, hat sich eine Schaar böhmischen Volkes aus allen Ständen gesammelt, das in verschiedenster Weise den Eindruck zu erkennen gibt, den die dämonische Gewalt des Huss auf sie ausübt. Im Hintergunde die rauchenden Ruinen eines Klosters. Ein in Gruppirung, Anordnung und lebensvollem Naturalismus unübertroffenes Bild. Von *Jordan* erblicken wir einen in den Motiven der bei Herrn Bendemann betrachteten Sturmglocke sehr ähnlichen Seesturm, wo die Fischer aus ihren Hütten ans Meer eilen, um Schiffbrüchigen beizustehen; von *demselben* die Heimkehr des Matrosen zu seiner Familie, eine Scene des glücklichsten Wiedersehens, in welcher der Künstler, der sie, wie man sagt, während seines Bräutigamstandes malte, dem Matrosen seine eigenen, und der Geliebten desselben die Züge seiner Braut gegeben hat. Von *Ed. Schmidt* der Arkadengang einer Klosterruine, und von *Ad. Schrödter* Mönche und Ritter beim Mahle.

8) An Zahl nicht bedeutend, aber wol durch ihre trefflichen Werke der neueren französischen und deutschen Maler ist die des Apothekers Kuhtz. Sie enthält eine ziemlich bedeutende Reihe

italienischer Landschaften von *Blechen* und seinem ebenfalls verstorbenen Schüler *August Elsasser*, eine herrliche Felsenlandschaft von *Calame*, einige Architekturen von *Gräb*, die junge Wittwe von *Jordan*, die von ihrer Mutter, einer alten Schifferfrau, über den Verlust ihres verunglückten Gatten getröstet wird; einige in der gewohnten, zart vollendeten Weise durchgeführte Genrebilder von *Ed. Meyerheim;* die Ruinen von Pästum von dem Berliner *Schirmer*; und die Sage von *Tidemand.*

9) Bei dem Director des kön. Kupferstichkabinets, Schorn, eine auserwählte Sammlung charakteristischer Arbeiten moderner Künstler, namentlich von *Karl Schorn*, *Adolf Menzel* und *W. v. Kaulbach.*

10) In ähnlicher Weise bedeutend ist die Sammlung von 200 Originalskizzen und Entwürfen moderner Meister des Commerzienraths Sachse.

11) Die besten der (im Akademiegebäude aufgestellten) meistens neueren Gemälde des Frl. Mathilde von Waldenburg möchten folgende sein: Vor Allem die berühmte Judith von *Horace Vernet.* Es ist die Scene nach vollbrachter That: sie schreitet aus dem Zelte des Ermordeten in die Nacht hinaus und lässt mit der Linken das abgeschlagene Haupt in den Sack der Dienerin fallen, während ihrer Rechten das Schwert entgleitet. Durch die grossartige Schönheit und Energie der Hauptgestalt und durch die sichtbare Darlegung der nationalen Motive, aus denen die That hervorging, ist das Bild von ausserordentlicher Wirkung; aber im Colorit und in der plastischen Haltung lässt es unbefriedigt. Von *Cretius* der Tabuletkrämer, von *Ed. Meyerheim* eine Erntescene, von *Agricola* eine Ansicht von Amalfi, von *Jordan* das schmollende Fischerpaar, von *Calame* eine grossartige Ansicht auf die Jungfrau in der Schweiz, von *Nerenz* fünf Scenen nach Uhland's ,,Goldschmieds Töchterlein'', von *Th. Hildebrandt* eine kleinere Wiederholung der Söhne Eduard's, von *Begas*, ausser einem Portrait der Besitzerin, die von wahrem Geiste der Andacht erfüllte Bergpredigt (aus dem J. 1831). — Aus älterer Zeit: von *Perugino* eine Madonna mit dem Christkinde und von *Rubens* die oft von ihm gemalten Meleager und Atalante mit dem Kopfe des Ebers.

Mehrere Sammlungen beschränken sich auch fast ganz auf Aquarelle und Handzeichnungen; darunter die des Majors von Bergh, in welcher die Maler *Ed. Hildebrandt*, *Karl Gräb*, *Adolf Menzel* und *Fr. Kaiser* am stärksten vertreten sind, ausserdem einzelne Blätter anderer bedeutender Künstler, vorzugsweise Düsseldorfer und Berliner. Weniger mannigfaltig und inhaltreich ist die Sammlung der Handzeichnungen des Dr. Parthey, deren Hauptzierde die *Kaulbach*'schen Compositionen zu Shakspeare's

Dramen bilden: ausgeführte Cartons zu Macbeth, dem Sturm, König Johann u. s. w., von denen einige bereits durch treffliche Stiche bekannt sind. Es ist aber nicht Shakspeare selbst, den wir hier vor uns haben, sondern der in die Kaulbachsche Bildersprache übersetzte.

Endlich sind noch die permanenten Ausstellungen des Vereins für Kunstfreunde im preuss. Staat und die der Firma Sachse u. Co. zu besuchen, deren Inhalt, als einem steten Wechsel unterworfen, hier nicht zu berücksichtigen ist. Doch hat jener Verein bereits den Anfang einer bleibenden Galerie gemacht, als deren bestes Werk vor allen Friedrich der Grosse an der Tafel zu Sanssouci (aus dem J. 1850) zu nennen ist, das bedeutendste der vielen geistreichen Bilder des auf diesem Gebiet einzig und unübertroffen dastehenden *Adolf Menzel*, dessen meisterhafte Illustrationen zu Kugler's Geschichte des grossen Königs hinlänglich bekannt sind. Den Mittelpunkt der heiteren Tischgesellschaft bildet der König, der sich eben zu Voltaire wendet, um auf dessen witzige Reden zu lauschen, denen auch die übrigen Gäste ihre Aufmerksamkeit schenken. In allen diesen bekannten Persönlichkeiten ist der Charakter der damaligen Zeit bis in die kleinsten Motive und Details auf fein durchdachte Weise ausgedrückt. Ferner *J. W. Schirmer's* (jetzt in Karlsruhe) Kloster St. Subiaco, das in der dem Meister eigenthümlichen plastischen Weise, wenn auch in etwas zu kalten Tönen gemalt ist; und von den beiden Norwegern *Gude* und *Tidemand* das reizende Bild des Sommerabends auf einem norwegischen Binnensee.

Da es nach diesen vielfachen Wanderungen durch die Strassen, Kirchen, Schlösser, Museen und Privatgalerien Berlins jedem Leser, der zum Besuche der Künstlerateliers Neigung verspürt, hinlänglich klar sein wird, welches die ihm in den einzelnen Zweigen der Kunst vorzugsweise zusagenden Meister sind, so halten wir es, schon aus Furcht vor Parteilichkeit, nicht angemessen, einige Namen derselben anzugeben.

Nehmen wir daher jetzt zum Besuche des nahen Charlottenburg unseren Weg über Moabit, so verbinden wir damit auch die flüchtige Durchwanderung des Krollschen Etablissements, das nach dem Brande von 1851 von dem Architekten *Titz* in kolossalem Maassstabe binnen sehr kurzer Zeit neu aufgeführt und im Innern mit grosser Eleganz und meistens mit Geschmack eingerichtet ist. Die beiden am kunstreichsten ausgestatteten Räume sind der Königs- und der Römersaal, von denen ersterer, 100 F. lang und 40 F. hoch, im Renaissancestil weiss, gold und grün decorirt ist. An den Wänden cannelirte, vergoldete Pilaster, die

in Gesimstragende Karyatiden, von *Fischer* modellirt, endigen. An der Decke eine Reihe von Medaillons von *Schoppe*, welche Portraits berühmter Dichter, Tonsetzer, Architekten, Bildhauer und Maler enthalten, deren Beziehung zu einem dem blossen Vergnügen gewidmeten Raume nicht recht klar ist. Romantisch-grotesker Art ist der Eindruck, den der Römersaal mit seinem zum Theil von Karyatiden gestützten Hängewerk macht.

Zu dem Umwege über die durch ihre Maschinenbauanstalt und Eisengiesserei von Borsig bekannt gewordene Colonie Moabit (am rechten Ufer der Spree) veranlasst uns die dortige von *Schinkel* im Rundbogenstil aus Backsteinen, ohne Putz, erbaute Kirche, deren einfaches Aeusseres mit der würdevollen Haltung des Innern so schön harmonirt. Die Haupteigenthümlichkeit des Innern besteht darin, dass es nicht etwa mit einer horizontalen Bretterdecke geschlossen ist, sondern dass nach Art der ältesten Basiliken die geneigten Dachflächen mit ihrem Balkenwerk ganz offen liegen, und dass die Hauptstreben dieses Balkenwerks in grossen Rundbogen quer über das Schiff gelegt sind, und sich so allen rundbogig geschlossenen Thüren und Fenstern anreihen. Eine hübsche Decoration in Kassettirungen von ernsten Farben vollendet den eigenthümlichen Eindruck des sehr nachahmenswerthen Baues.

Charlottenburg

selbst ist, zumal nach einer Durchwanderung der kunstreichen Residenz, weniger wegen des Schlosses und seiner Kunstwerke, unter denen wol die Statue der Kaiserin von Russland von *Wichmann* eins der bedeutendsten sein mag, als wegen des Mausoleums und seines herrlichen Inhalts eines Besuches werth. Diesen Inhalt bilden bekanntlich die Marmorsarkophage des königlichen Ehepaares, Friedrich Wilhelm's III. und seiner ersten Gemahlin Louise, die zu den edelsten Werken der Meisterhand *Rauch's* gehören. Das Denkmal der Königin, durch welches der Künstler im J. 1813 seinen Ruhm begründete, zeigt uns in höchst schlichter, einfacher, aber tief ergreifender Weise die jugendlich schöne Gestalt etwas überlebensgross ausgestreckt auf einem Lager ruhend. Die Arme unter der Brust übereinander gelegt, schläft sie den lieblichsten Schlaf. Ganz ähnlich ist das 1843 entstandene, daneben stehende Grabmal des Königs. Im kräftigsten Mannesalter aufgefasst, trägt er die Generalsuniform mit den an Hals und Brust sichtbaren Insignien, und den einfachen Kriegsmantel, in welchem man ihn während seines Lebens so oft erblickte, und der zugleich in beredter Symbolik den bis zum Tode ausharrenden Kämpfer für die Freiheit und den Ruhm seines Staates bezeichnet. Aus den Zü-

gen des sanftgeneigten Hauptes spricht ein milder, versöhnungsvoller Ernst. Auch hier, wie am ersten Denkmale, bewundern wir in der Gewandung die hohe Meisterschaft der Durchbildung.

XI.

Von Berlin nach Prenzlau und Stettin.

Jedermann weiss, dass auch nördlich von Berlin die Gegend wenig Reiz bietet, wir daher auch auf unserer Eisenbahnfahrt nach Pommern in den Werken der Kunst einen Ersatz für diesen Mangel suchen müssen. Und wir finden ihn wenigstens einigermaassen. Schon gleich in

Bernau,

der ersten Station, veranlasst uns die Kirche zwar nicht zum Aussteigen, aber doch zu einigen Mittheilungen. Sie hat nämlich, da die Nordseite zwei Seitenschiffe zeigt, vier gleich hohe Schiffe, die sammt dem Chor mit seinen bunten Gurtverschlingungen der Gewölbe (aus dem J. 1519) fast durchweg den Charakter der späten Gothik an sich tragen; und zeigt im Innern ausser einem ziemlich handwerksmässig geschnitzten Altarschrein ein in decorativer Hinsicht beachtenswerthes Tabernakel. Etwas weiter nördlich fahren wir an den zwischen waldbewachsenen Hügeln malerisch gelegenen Ruinen des ehemaligen Cisterzienserklosters

Chorin

vorüber, einem sehr edlen, frühgothischen Bau aus dem Ende des 13. Jahrh., der, wie man noch deutlich erkennt, unter den aus Ziegeln erbauten Kirchen einer der schönsten gewesen sein mag. Die Pfeiler schwanken zwischen einem Viereck, das bald Einkehlungen auf den Ecken, bald starke Halbsäulen hat, und einem Achteck, das mit acht, auf den Ecken durch Rundstäbchen verbundenen Halbsäulen umgeben ist. Der Chor reiht sich einschiffig an den Querbau, schliesst aber mit sieben Seiten eines Zwölfecks. Auch die Fenster haben als eigenthümliche Seltenheit Bekrönungen von vielgestaltetem Maasswerk.

Haben wir dann jenseit des alten Städtchens Angermünde die nächste Station, Passow, erreicht, so darf der Kunstfreund es vor seinem Eintritt in Pommern nicht unterlassen, hier eine Post-Seitenroute nach

Prenzlau

einzuschlagen, das in seiner Marienkirche einen Backsteinbau

gothischen Stils aus den Jahren 1325—40 von vielseitigem Interesse und zierlicher Vollendung aufzuweisen hat. Was sie vor allen Dingen auszeichnet, ist die Anlage des Chores, der in der ganzen Breite des Langhauses von aussen fast gradlinig geschlossen erscheint und doch bei näherer Betrachtung drei polygone Abschlüsse hat, von denen der mittlere aus drei Seiten, die beiden anderen aus je zwei Seiten bestehen, so dass zwischen jeder dieser Seiten und an den Ecken sich ein Strebepfeiler erhebt. Ueber dem Dachgesims steigen drei kleine Giebel auf und hinter ihnen ein gemeinsamer, imposanter Giebel mit reichem Fenster- und Fialenschmuck, der die kühnste und vollendetste Anwendung des Maasswerkes in gebranntem Steine zeigt. Mit diesem Reichthum der Ostseite contrastirt die Einfachheit der Thürme in sonderbarer Weise; dagegen hat das Innere des Langhauses mit seinen drei gleich hohen Schiffen, die in jenen polygonen Chorschluss auslaufen, so reich gegliederte Pfeiler von viereckigem Kern, wie wir sie im Backsteinbau schwerlich wiederfinden könnten.

Von Passow aus langen wir nach einer etwa 1½stündigen Fahrt in Pommerns Hauptstadt, der Festung

Stettin,

an. Auch hier, wie an so manchen Handels- und Seeplätzen, pflegt der Fremde weniger Kunstwerke zu vermuthen, als wirklich vorhanden sind. Zwar besitzt die Stadt keine hervorragende Dome und Kirchen ersten Ranges, keine reiche Gemäldegalerien, aber was es an kirchlichen Denkmalen der Vorzeit besitzt, bietet manche Belehrung.

Eines Besuches werth ist weniger die dem gothischen Stile des 14. Jahrh. angehörende Johanniskirche mit ihrem Chorschluss, der aus sieben Seiten eines Zehnecks besteht, noch ihr leider zum Theil verbauter schöner Kreuzgang, als die wol etwas jüngere, aber durch manche nachmittelalterliche Anfügungen und Umänderungen hin und wieder entstellte, grosse

Jacobikirche.

Sie erweist sich uns als ein Umbau einer älteren Kirche, welche niedrige Seitenschiffe und zwei westliche Thürme hatte, während der jetzige Bau drei Schiffe von gleicher Höhe und nur einen spätgothischen Westthurm zeigt. Im Innern herrschen hohe und weite Verhältnisse: zweimal neun freistehende achteckige Pfeiler trennen die Seitenschiffe vom Mittelschiff; nur im Chor sind die Pfeiler viereckig. Hier bildet sich auch an der Ostseite durch die nach innen tretenden Strebepfeiler eine Reihe kleiner, hoher Kapellen, über welche sich eine die Strebepfeiler durchbrechende Emporengalerie hinzieht. Richten wir aber das Auge zu den Gewölben hinauf, so tritt uns in den flachgeschwungenen Linien, wie in dem sonstigen, nicht geschmack-

losen Schmuckwerk und Mobiliar der Kirche die moderne Barockzeit entgegen, der man die Erneuerung des Gebäudes nach der unglücklichen Belagerung der Stadt vom J. 1677 verdankt. Auch aus der neuesten Zeit ein schätzbares Altarbild, die Kreuzabnahme, vom Maler *Lengerich*.

Der Peters- und Paulskirche, einem unbedeutenden, aber sehr alten Bau, sind vor Kurzem vom Könige 14 glasgemalte Fenster geschenkt worden, deren erstes, das Hauptfenster des Chores, bereits eingesetzt ist. Es ist eine Madonna mit dem Kinde, zur Seite Petrus und Paulus.

Unter den nichtkirchlichen Bauten der Stadt kann das Schloss in mancher Hinsicht einiges Interesse erregen, weil es in seinen der ersten Hälfte des 16. Jahrh. angehörenden Hauptbestandtheilen nicht mehr den gothischen Baustil, sondern bereits den der Renaissance zeigt. War es ja doch natürlich, dass sich der neue, aus Italien zu uns herübergekommene Stil zuerst der Profanbauten bemächtigte und bei umsichgreifender Verweltlichung der Kunst anfänglich Bedenken trug, sich in den kirchlichen Bauten bemerklich zu machen. Einige Bestandtheile des der Südseite unter dem Herzog Bogislaw X. angebauten Flügels verrathen zwar noch die spätere Gothik, aber der östliche Flügel zeigt schon jene noch strenge Frührenaissance, und der nördliche und westliche die etwas spätere aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. Das ist auch der Stil der ganz einfachen Kirche des Schlosses, die nichts als einen viereckigen, oblongen Raum bildet, der mit einem s. g. Spiegelgewölbe bedeckt ist. Und ganz in diesem Stil ist auch das in der Kirche befindliche holzgeschnitzte Grabdenkmal jenes Herzogs Bogislaw gebildet, ein Crucifix, an dessen Seite die Hautreliefgestalten der Familie des Herzogs knieen.

Um die Façaden mehrerer Privathäuser zu betrachten, welche gar oft den Rococogeschmack des vorigen Jahrhunderts in prägnanter Weise zeigen, durchwandern wir die Hauptstrassen und begeben uns zuletzt noch zum „weissen Paradeplatz“, auf welchem sich die 1793 von den Ständen des Landes errichtete Marmorstatue Friedrich's d. Gr. von sprechender Aehnlichkeit und ausdrucksvoller Haltung befindet, eins der frühesten Werke *von Schadow's*, und das einzige öffentliche Denkmal, das dem alten Fritz bis zum Jahre der hundertjährigen Feier seiner Thronbesteigung im Umfange der preussischen Monarchie errichtet war. Auf eine derartige Auszeichnung hatten ja die Pommern, „die ersten Stützen des preussischen Staates“, die gerechtesten Ansprüche.

Ein Ausflug nach Stargard.

Da unter den pommerschen Städten das auf der Eisenbahn von Stettin aus so schnell zu erreichende

Stargard,

das alte Haupt von Hinterpommern, eine kunstwichtige Stelle einnimmt, so ist es rathsam, ihm von Stettin aus einen besonderen Ausflug zu widmen.

Unter den zwei Kirchen der Stadt, welche wir in Betracht zu ziehen haben, lassen wir es bei einem flüchtigen Blick auf die reiche Wanddecoration des westlichen Thurmes der spätgothischen Johanniskirche bewenden. Ungleich bedeutender ist der kolossale Backsteinbau der Marienkirche, die bei einem ziemlich einfachen Aeusseren des Langhauses im Innern die schönste, durch die neuere Restauration noch wesentlich erhöhte Harmonie der Verhältnisse zeigt. Und doch ist der Bau keinesweges aus einem Gusse, sondern verräth in den Pfeilern des Mittelschiffes eine ältere Anlage aus dem 14. Jahrh., während die Ueberhöhung desselben und der Chor aus dem 15. herrühren. So erhebt sich jetzt das Mittelschiff kühn und frei über die Seitenschiffe, die sich um den durch acht Pfeiler gebildeten Chor herumziehen. Hier im Langhause sind die Pfeiler, wie gewöhnlich in Pommern, achteckig und haben in Folge der erwähnten Restauration ihre Gurtträger nur noch am oberen Drittel behalten. Ihre Arkadenbogen treten auf eigenthümliche Weise über die obere Mauer vor, so dass man hieraus und aus der unschönen Fensterform des Mittelschiffes auf dessen Ueberhöhung mit Sicherheit schliessen kann. Die Seitenschiffe haben an ihren Mauern kleine Kapellen zwischen den Strebepfeilern. Der Chor, von der Höhe des Mittelschiffes, steigt leicht und zierlich empor; seine Pfeiler sind achteckig schlank, mit Halbsäulchen, die in die Ecken eingelassen sind und seltsamer Weise unter dem Kämpfergesims mit kleinen Nischen zur Aufnahme von Heiligenbildern versehen. Die Gurtträger der Gewölbe beginnen hier erst über den Kämpfern. Jener Charakter des leichten Emporsteigens wird durch die überhöhten Spitzbogen über den Pfeilern noch vermehrt und durch reichen Rosettenfries, der über den Bogen hinläuft, noch verschönert. Die den Chor und das ganze Mittelschiff bedeckenden Sterngewölbe zeigen auch den Charakter der späten Gothik, dagegen erscheinen sie im Chorumgange im barocken Geschmack des 17. Jahrh. verziert.

Ganz anders das Aeussere des Baues, wo das Langhaus so einfach, Thurmbau und Chor so reich decorirt sind. Es waren nämlich

offenbar zwei Thürme projectirt, von denen jedoch nur der nördliche ganz vorhanden ist, und zwar in einer Weise, dass man hier wieder auf einen abschliessenden Nothbehelf schliessen muss. Denn während er, mit grossartigen, spitzbogigen Fensterblenden geschmückt, massig quadratisch emporsteigt, geht er in ziemlich unschöner Vermittelung oben in ein etwas mageres, allzu niedriges Achteck mit rundbogigen Fensterblenden über, auf dem sich eine kuppelartige Bekrönung erhebt. Charakteristisch für die pommerschen Backsteinkirchen der späten Gothik möchte auch wol das den westlichen Eingang rechtwinklig einrahmende Gesims sein. Ein wahres Musterbild der sich in Pommern damals vorzugsweise der Pracht des Aeusseren zuwendenden gothischen Architektur ist aber die Aussenseite des Chores. Die hier nur als Wandpfeiler erscheinenden Streben sind in so reicher, gesetzmässiger Weise mit gothischen Blenden und verschiedenfarbigen Lagen der Backsteine verziert, dass das Ganze einen sehr harmonischen Eindruck macht, obgleich in die Details der Ornamente sich bereits manches Ungehörige eingemischt hat. Hier an der Nordseite des Chores liegt eine wahrscheinlich gleichzeitig mit dem Chor angebaute, achtseitige Kapelle, an deren Aeusserem sich der buntfarbige Schmuck der Backsteine wiederholt.

Von diesem Kunstausfluge nach Stargard dürfen wir unmöglich zurückkehren, ohne der Façade des R a t h h a u s e s einen Blick gegönnt zu haben. Wie zierlich sind hier an den Giebelgeschossen die einzelnen, durch Gesimse getrennten Abtheilungen mit verschlungenen gothischen Rosetten geschmückt, wie hübsch sind die abgestuften Ecken dieser Abtheilungen durch Viertelkreise mit eingelegtem Maasswerk verdeckt; aber schon blickt die Renaissance in einzelnen Schneckenlinien, in den Profilen jener Gesimse und unten in den Zahnschnitten durch.

XII.

Von Stettin über Cöslin nach Danzig.

Nur die Kunst ist es, welche uns veranlasst, diese zwar räumlich kürzere, aber zeitlich längere und jedenfalls interessantere Poststrasse, die uns zu manchen Seitenblicken und Abschweifungen Gelegenheit geben wird, dem Umwege der Eisenbahn über Bromberg und Dirschau vorzuziehen. Wir kehren also von Stargard nach Stettin zurück, um mit einem möglichst grossen Vor-

rath von bescheidenen Ansprüchen an die Schönheiten und Abwechselungen der Naturscenen eine Postfahrt zurückzulegen, deren Länge jenen Vorrath doch erschöpfen würde, wenn wir sie nicht durch künstlerische Ruhepunkte unterbrächen.

Erst in Naugardt bietet sich für Den, welcher sich nordwestlich nach dem hart an der Ostsee liegenden Cammin wagen will, eine Hoffnung auf künstlerische Ausbeute. Zwar weiss ich wohl, dass mir der Fuss des Reisenden gar selten hierher und noch seltener nach dem Städtchen Treptow an der Rega folgen wird; und doch darf ich den in der deutschen, und namentlich in der pommerschen Kunst so wichtigen Dom zu

Cammin

nicht übergehen. Dieser Dom ist nämlich eins der ältesten Baudenkmale der Provinz, da er, mit Ausnahme des noch älteren nördlichen Portals, im Querschiff und Chor und dessen angebauter Sacristei dem Uebergangsstile, oder vielmehr dem romanischen Spitzbogenstile des 13. Jahrh. und im Langhause dem ausgebildeten gothischen Stile angehört. Was dort in Querschiff und Chor sich als besonders charakteristisch herausstellt, ist die schwere, strenge Form des Spitzbogens, jedoch mit allerlei kleinen Eigenthümlichkeiten in der Anordnung der Gewölbeträger, die schon eine auffallend reife Durchbildung des spitzbogigen Systems verrathen. Auch die Form der Gurten im Querschiff nähert sich gar sehr dem gothischen Birnenprofil, während sie dagegen im Chor noch aus einem romanischen Rundstabe besteht. Ebenso eigenthümlich ist im Gewölbe der halbrunden Absis der Uebergang zur Gothik unbewusst angedeutet. Die Fenster stehen in diesen älteren Bautheilen so, dass je drei von ihnen eine pyramidale Gruppe bilden. Ausser dem erwähnten ältesten Portal der nördlichen Mauer des Querschiffes hat die Südseite des Querschiffes in einem Vorbau ebenfalls ein solches, aber ein spätromanisches, viel reicher geschmücktes.

So interessant, wie diese älteren östlichen Theile des Domes für den Stil des späteren Romanismus und des Ueberganges sind, so wichtig ist für die Entwickelung des gothischen Stiles im Backsteinbau das Langhaus, das mit Ausnahme des noch späteren südlichen Seitenschiffes als eine unmittelbare Fortsetzung jener älteren Theile anzusehen ist. Wir brauchen nur das Augenmerk auf die das hohe Mittelschiff von den niedrigen Seitenschiffen scheidenden Pfeiler zu richten, die eine Abwechselung von stärkeren und schwächeren zeigen. Jene schliessen nämlich, da ihre Abstände der Breite des Mittelschiffes gleich sind, die quadratischen Gewölbejoche ein. Sie sind achteckig und an der vorderen Hauptfläche mit einer Dreiviertelsäule als Trägerin

der Kreuzgurten des Gewölbes versehen, was eine einfache, schöne Wirkung macht. Die schwächeren Pfeiler, gleichfalls achteckig, sind viel niedriger als die stärkeren und bilden die eigentlichen Träger der Arkaden zwischen den Schiffen und der oberen Wand des Mittelschiffes, so dass diese Anordnung uns unwillkürlich an die arkadentragenden schwächeren Säulen erinnert, welche von den Blendbogen stärkerer Pfeiler überspannt sind, wie es in manchen romanischen Kirchen der sächsischen Lande der Fall ist. Nur das erwähnte südliche Seitenschiff weicht in seinen Sterngewölben und seiner mit sehr bunten Ornamenten geschmückten Giebelreihe, die sich über dem Dachgesims erhebt, von den übrigen Theilen des Langhauses ab und zeigt den ausgebildeten gothischen Stil des 14. Jahrh., dem es aber im Einzelnen nicht an Willkürlichkeiten und unorganischen Verbindungen fehlt. Was den Thurm anlangt, so verdanken seine obersten, schlank aufsteigenden Geschosse ihre Entstehung der erst vor einigen Jahren erfolgten Restauration des Domes.

Was das Innere der Kirche an plastischen Kunstwerken bietet, ist von untergeordnetem Werth; wichtiger dagegen der reiche Schatz von Prachtgeräthen, die sich im Archiv des Domes befinden und aus allen Zeiten des Mittelalters und der Renaissance herrühren. Doch beruht ihr Werth, abgesehen von dem Material, mehr auf dem Interesse für kirchliche Alterthümer, als auf dem für die Kunst im Grossen. Das Bedeutendste möchte wol ein silbernes, zum Theil vergoldetes Kreuz sein, dessen Arme eine Lilienform haben. In der Mitte ist eine flache Kapsel, auf deren Vorderseite ein merkwürdiger, antiker Onyx-Cameo befestigt ist, der die Gestalt eines römischen Kaisers mit einem Pallasbilde in der Hand darstellt. Ein solcher heidnischer Schmuck an kirchlichen Geräthen ist bekanntlich nichts Seltenes und verräth eben nur die Liebhaberei des Mittelalters an kostbaren Verzierungen.

In Treptow an der Rega selbst einen Aufenthalt zu machen, dafür finde ich keinen hinlänglichen Grund, weil die Marienkirche, das Hauptgebäude der Stadt, nichts als ein gut und einfach angelegter gothischer Bau ohne besondere Eigenthümlichkeit ist, und sich unter ihren aus Holz geschnitzten Figuren hinter dem Altare höchstens die Statue einer trauernden Matrone, die den Schleier ihres Hauptes erfasst, als ein dem 14. Jahrh. angehörendes bedeutendes Skulpturwerk auszeichnet. Erst in der Festung

Colberg

wird es nöthig sein, das ermüdende Rütteln der bisherigen Poststrasse durch eine kurze Kunstwanderung zu unterbrechen.

Nur ein Bauwerk ist es, welches hier unsere Aufmerksamkeit

auf sich zieht, aber ein nicht blos in architektonischer, sondern auch in plastischer und malerischer Beziehung bedeutungsvolles; ich meine die Marienkirche, die s. g. Maria gloriosa, aus dem 14. Jahrh., welche die in unserem Vaterlande eben nicht häufige breite Form der Fünfschiffigkeit hat. Diese fünf, fast von gleicher Höhe, sind von einem einzigen hochgegiebelten Dache überdeckt. An das mittlere, das breiter ist als die Seitenschiffe, schliesst sich der ziemlich lange, dreiseitig geschlossene Chor an. Da indessen die beiden äusseren Seitenschiffe nicht im ursprünglichen Plane lagen, sondern das eine in der zweiten Hälfte des 14., das andere im Anfange des 15. Jahrh. angebaut wurde, so ist es begreiflich, dass die Länge des Baues der Breite nicht entspricht. Recht hübsch ist der Chor in seinen Wänden ausgestattet. Die Streben der Aussenseite erscheinen nämlich hier im Innern als Wandpfeiler mit kleinen Halbsäulchen an den Ecken und einer starken Halbsäule als Gurtträger an der Stirnseite. Zwischen diesen Wandpfeilern sind unter den Fenstern Nischen mit einer freien, herumlaufenden Arkadengalerie. Schade, dass dieser Ausstattung die unpassenden, aus Holz restaurirten Kreuzgewölbe im Chore nicht entsprechen. Das Langhaus hat ganz einfache achteckige Arkadenpfeiler, an deren vier Hauptseiten kleine Säulenbündel als Träger der Gewölbegurten und der fein und reich profilirten Arkadenbogen emporsteigen. Wem das Eingehen in die Art und Weise des Anbaues der späteren, äusseren Seitenschiffe Interesse gewährt, der betrachte die naive, wenig consequente, aber praktische Weise, mit welcher man dabei verfuhr. Wir gehen weder in diese Einzelheiten, noch in die des massigen dreispitzigen Thurmbaues ein, der sich mit einer hohen Halle vor der Westfronte erhebt, sondern betrachten lieber im Innern der Kirche den Lettner und den übrigen Schmuck. Der Lettner ist zwar recht geschmackvoll, aber einfach und kommt an Eleganz und Zierlichkeit denen des mittleren Deutschlands (Meissen, Naumburg, Halberstadt, Marburg und anderswo) nicht gleich, doch verdient er deshalb eine gewisse Beachtung, weil er in Pommern der einzige ist. Viel grössere Pracht ist an zwei aus Bronze gegossenen kirchlichen Geräthen entwickelt, deren künstlerisches Interesse noch durch die darauf befindliche Angabe der Entstehungszeit erhöht wird. Das eine ist der kolossale siebenarmige Leuchter vom J. 1327, eine der auch in anderen deutschen Kirchen (Frankfurt a. d. O., Prag, Magdeburg, Braunschweig, Essen u. s. w.) vorhandenen Nachbildungen des bekannten zu Jerusalem befindlichen, wie er am Triumphbogen des Titus erscheint. Er besteht aus einer auf drei kleinen Löwen ruhenden Säule, an der auf jeder Seite 3

grosse Arme befestigt sind; doch sind 2 von ihnen eine spätere Ergänzung aus Holz. Am Schaft sind die Relieffiguren der Apostel angebracht, zwar in den nackten Körpertheilen sehr roh, aber in den Gewändern gut stilisirt. Das zweite ist das etwas jüngere Taufbecken vom J. 1355, in Form eines von 4 Löwen getragenen Kessels, ringsum mit Reliefs aus der Leidensgeschichte Christi verziert.

Bleiben wir noch einen Augenblick bei den Werken der Plastik stehen, so finden wir auch hier, wie in so vielen Kirchen Pommern's, eine bedeutende Zahl von Schnitzaltären, die, wenn auch zum Theil nur handwerksmässig verfertigt, auf eine bedeutende pommersche Kunstschule schliessen lassen, welche sich in ihrem Stil sehr an die fränkischen Arbeiten des Veit Stoss anlehnt. Das beste aller Schnitzwerke unserer Marienkirche ist unbedenklich der im Mittelschiff hangende Kronenleuchter vom J. 1523, der in neuerer Zeit restaurirt und dabei in barbarischer Weise mit Anstrich übersudelt ist. Er ist in Form eines Tabernakels gebaut, in dessen Hauptöffnungen die Statuen der Maria mit dem Kinde und Johannes des Täufers stehen; treffliche Arbeiten, welche die Strenge des Adam Krafft mit der Zierlichkeit des Veit Stoss verbinden. Neben den diese Oeffnungen einschliessenden Pfeilern eine Menge kleiner Figuren, und darüber ein reicher Baldachin.

Was wir aber hoch oben in den Gewölben der Kirche an Malereien erblicken, das setzt dem kirchlichen Schmuck insofern die Krone auf, als es sich überhaupt in gothischen Kirchen sonst nirgends in dieser Ausdehnung finden möchte. Die Kappen der Gewölbe sind nämlich jede in 2 unregelmässig viereckige Hauptfelder und 3 kleine dreieckige Nebenfelder eingetheilt, von denen die ersteren, nach Art der sogenannten Biblia pauperum, eine Reihe typischer Bilder enthalten, in denen der jedesmaligen Darstellung aus dem alten Testamente die entsprechende Erfüllung aus dem Neuen gegenübergestellt ist; z. B. Moses im feurigen Busch und die Verkündigung Mariä, die Erschaffung der Eva und die Geburt Christi. Die kleineren Felder enthalten nur Engelgestalten oder einzelne Heilige, die, den kirchlich strengen Stil verlassend, mit grösserer Freiheit und Lebendigkeit gemalt sind, als die ziemlich unbeholfenen und trockenen biblischen Bilder.

Minder bedeutend als diese Gewölbemalereien sind mehrere in der Kirche ringsumher zerstreut hangende Bilder, z. B. die trotz ihrer Uebersudelung wol für Originale vom älteren *Cranach* zu haltenden Portraits von Luther und Melanchthon.

In Colberg verlassen wir die Küste des baltischen Meeres und erreichen in Cörlin nach einigen Stunden die in Naugardt von uns verlassene Hauptpoststrasse nach

Danzig. Sie führt uns nach dem im Namen so oft damit verwechselten

Cöslin,

wo uns die gothische Marienkirche mit ihrem gewöhnlichen kirchlichen Schmuck an Chorstühlen und geschnitzten Altarfiguren nur auf einige Augenblicke fesselt. Als Bauwerk bietet sie nämlich wenig Bemerkenswerthes: sie wiederholt den Typus mehrerer pommerschen Kirchen des 14. Jahrh., hat niedrige Seitenschiffe, achteckige, an den Hauptseiten mit kleinen Säulenbündeln besetzte Pfeiler, einen dreiseitig schliessenden Chor und Strebepfeiler mit kleinen Thürmchen bekrönt. Ebenso wenig kann das Schnitzwerk über dem Hochaltare, das ganz den Charakter der Schlusszeit des 15. Jahrh. an sich trägt, ein hohes Interesse in Anspruch nehmen. Ein Gleiches lässt sich sogar von der der Zopfzeit angehörenden Statue des Königs Friedrich Wilhelm I. auf dem Marktplatze sagen, die die pommerschen Stände 1724 errichten liessen.

Wer nun der Cösliner Kirche einen flüchtigen Blick gespendet hat, kann das Städtchen Schlawe mit seinen ganz ähnlichen Kunstwerken getrost und ungehindert passiren. Und fragen wir, was es in Stolpe, dem aus weiland Kotzebue's „Pagenstreichen" bekannten Orte, zu sehen gibt, so ist die Antwort zwar: viel Unbedeutendes, was sich nicht auch anderswo auf unserer Fahrt durch Pommern schon vorgefunden hätte. Nur in der Schlosskirche gibt es zwei prächtige Grabdenkmale der Herzogin Anna von Croy und ihres Sohnes Ernst Bogislaw, aus schwarzem und weissem Marmor, die Letzterer einige Jahre vor seinem 1684 erfolgten Tode hat errichten lassen. Die Gestalt der Mutter, welche unter einem schwerfälligen Gebälk mit barocken Ornamenten auf ihrem Lager ruht, ist recht gut stilisirt und zeugt von feinem Naturgefühl. Weniger gelungen sind die kleinen Figuren an dem geschmacklosen Aufsatze über dem Gebälk. Auch an dem Denkmale des Sohnes, das statt der Säulen zwei wilde Männer zeigt, die das Gebälk tragen, ist die am Betpulte knieende Hauptfigur der gelungenere Theil.

Die noch ziemlich weite Strecke der Poststrasse von Stolpe nach Danzig bietet uns in Kunst und Natur so wenig Anziehendes, dass, wenn uns nicht die Aussicht auf reichliche Entschädigung am Endpunkte dieser Route lockte, wir schon früher besser gethan hätten, direkt nach Westen umzukehren.

Danzig,

die einstige Beherrscherin der Ostsee, kann uns allerdings durch seine Lage, seine von den übrigen Städten deutscher Bevölkerung sehr abweichende Strassen- und Häuserphysiognomie, noch mehr aber durch seine Kunstdenkmale,

unter denen einzelne von höchster Bedeutung sind, die Armuth und Oede des zurückgelegten Weges vergessen machen. Alterthümliche Pracht ist zwar im Allgemeinen in den grösseren Bauwerken entwickelt, jedoch so, dass die grosse Anzahl der aus Backstein aufgeführten Kirchen im Aeusseren mehr Einfachheit als Schmuck bietet, und nur in ihrer Gesammtheit durch die Menge ihrer Thürme den Blick auf die Stadt ungemein belebt. Sie gehören fast sämmtlich der spätgothischen Periode des 15. oder der 1. Hälfte des 16. Jahrh. an und haben die gemeinsame Eigenthümlichkeit der Hallenform, d. h. der Schiffe von gleicher Höhe, des nüchternen rechtwinkligen Chorschlusses, eines massigen Westthurmes, und des der Länge nach über jedes Schiff der Kirche gelegten Daches. Dagegen zeigen auf den freien Plätzen und in den meist engen, gewundenen Strassen die Façaden der grösseren Profan- und Privatbauten manchen reichen Schmuck der Rococozeit und zeichnen sich, selbst oft in den kleineren Häusern, durch die s. g. Beischläge oder Vorterrassen aus, die in schöner Jahreszeit zum Aufenthalt der Familien dienen und auf diese Weise das häusliche Leben mit dem Verkehr der Strassen vermitteln.

Jener kirchliche Typus spricht sich am grossartigsten in den dunkeln Steinmassen der kolossalen

Marienkirche

aus, einer der grössten Deutschlands, die zwar im J. 1343 gegründet, doch fast das ganze 15. Jahrh. hindurch dergestalt umgebaut und erweitert wurde, dass sie für uns nur als Gebäude der späteren Gothik erscheint. In diesem Umstande mag die Unregelmässigkeit der Kreuzform ihren Grund haben; denn das Querschiff besteht in seinem südlichen Flügel aus 3 Schiffen, während im entgegengesetzten Flügel das östliche Seitenschiff fehlt. Im Aeusseren ist sie sehr einfach, aber gewaltig durch ihre Massen, an denen sich keine Gliederung und erst über dem Dachgesims die Verzierungen bemerklich machen. Es sind die Zinnengalerie und die Spitzthürmchen an den Giebeln der Kreuzflügel, die achteckigen Thürme mit ihren hohen Helmen an den Ecken des Baues und die beiden Dachreiter. Im Osten der platte Schluss der 3 Schiffe, im Westen vor der Fronte der mächtige viereckige Thurm, dessen Höhe und Kolossalität in richtigem Verhältniss zum übrigen Bau stehen. So macht uns das ganze Aeussere den Eindruck des Festen und Schweren, aber auch zugleich des Wehrhaften und Kriegerischen. Dagegen hat das durch 37 Fenster von 64 F. Höhe erhellte Innere nur den Charakter einfacher Grossartigkeit. In gewaltiger Höhe und Breite gehen die durch 26 schlichte, achteckige Pfeiler getrennten 3 Schiffe gleich lang und gleich hoch neben einander, scheinen aber ihre Zahl

dadurch um zwei zu vermehren, dass die ganze Reihe der Strebepfeiler nach innen tritt und die Zwischenwände derselben durch 30 Kapellen ausgefüllt werden, die mit einfachen Kreuzgewölben bedeckt sind.

Von den 55 Altären und ihrem plastischen Schmuck, die sich ehedem in allen diesen Kapellen und an den Pfeilern befanden, sind noch 46 erhalten, die durch die Fülle ihrer Bildnereien und Malereien den dem Inneren fehlenden architektonischen Schmuck wol zu ersetzen vermögen. Sie sind aber der Mehrzahl nach nicht die Produkte heimischer Künstler, sondern verrathen durch ihren Stil und ihre Darstellungsweise viele Verwandtschaft mit den Werken der niederrheinischen Schule der 2. Hälfte des 15. Jahrh., wozu noch der Umstand, dass eine grosse Anzahl der angesehensten und ältesten Familien der Stadt dorther stammt, als Bestätigung kommt. Nur das Holzschnitzwerk des ehemaligen Hochaltars mit der Darstellung aus der Passion und dem Leben Mariä wurde zuverlässig in Danzig selbst von dem aus Augsburg gebürtigen Meister *Melchior Schwarz* (1511—1517) verfertigt, der zu diesen Compositionen die kurz vorher erschienenen Holzschnitte und Kupferstiche Dürer's benutzte. Aehnlich verhält es sich mit dem Altarwerk der Reinholdskapelle, das gleichfalls in offenbarer Verbindung mit der Nürnberger Schule steht. Dagegen rührt der grosse Schnitzaltar mit bemalten Flügeln, der sich in der Ferberschen (oder Trinitatis-) Kapelle befindet, sowie der vom J. 1515 in der Reinholdskapelle, der den h. Reinhold, 4 Sibyllen und 10 Tafeln mit Scenen aus dem Leben der Maria enthält, wol vom Niederrhein aus Calcar her.

So reich die Kirche auch im Uebrigen noch an grösseren und kleineren plastischen Werken und kirchlichen Prachtgeräthen mancherlei Art ist, unter denen 2 meisterhaft stilisirte, gothische Kronleuchter aus Messing und der grosse 1554 gegossene Taufbrunnen im Renaissancestil sich hervorthun, so wird das Alles doch durch ein hochberühmtes Meisterwerk der Malerei so sehr verdunkelt, dass wir, was an Wort und Zeit der Marienkirche noch gewidmet werden kann, lieber dem „Danziger Bilde“ in der Beichtstuhlkapelle zuwenden wollen, das die Seefahrer unserer Ostseestadt 1473 von den Holländern erbeuteten und auf dem Georgenaltar der Marienkirche aufstellten, das die Franzosen 1807 ins Musée Napoléon nach Paris schleppten, aber 1815 wieder hergeben mussten. Als es damals zunächst nach Berlin kam, hätte man es dort gar gern für das beabsichtigte Museum erworben; aber Danzig hielt es wie sein Palladium, das die Sage zwar nicht vom Himmel, aber doch vom Evangelisten Lucas herleitete, über Alles werth und

wollte es um keinen Preis lassen. Statt des Lucas aber hat es sonder Zweifel den alten liebenswürdigen *Hans Memling* zum Schöpfer, der, wie mehrere seiner mit Jahreszahlen versehenen Werke bezeugen, in der 2. Hälfte des 15. Jahrh. geblüht haben muss. Unser Bild, das die Zahl 1467 trägt, ist das älteste und künstlerisch vollendetste seiner uns bekannten Werke, während das zweite, der Johannes-Altar in Brügge, aus dem J. 1479 und das dritte, die Passionsgeschichte im Dom zu Lübeck, vom J. 1491 herrührt. Es ist ein Altarblatt von bedeutender Grösse mit 2 Flügeln, die, wenn sie aufgethan werden, als Hauptbild das Jüngste Gericht zeigen. Da thront, in der oberen Hälfte desselben, der, dem der Vater alles Gericht übergeben hat, auf dem Regenbogen; die Weltkugel als Schemel seiner Füsse, die Rechte segnend erhoben, die Linke abweisend gesenkt. Ueber jener schwebt ein Lilienstengel, über dieser ein Schwert mit glühender Spitze. Oben zu beiden Seiten sieht man 4 Engel mit den Passionswerkzeugen, darunter sitzen auf Wolken die Apostel, 6 an jeder Seite, und vorn knieen in Anbetung Christi links Maria, rechts der Täufer Johannes. Den oberen 4 Engeln entsprechen unter Christus 4 andere, die mit der Posaune zum Gericht rufen. Darunter die andere Hälfte des Bildes mit der Auferstehung aus den Gräbern. Hier bildet der Erzengel Michael in goldener Rüstung und weitem Mantel von Goldbrocat die Hauptfigur. Er hält in der Linken eine Wage, deren eine Schale durch eine fromme Seele niedergesenkt wird, während in der anderen eine zu leicht erfundene Seele steht, die der Erzengel in die Verdammniss zu stossen scheint. Zu seiner Rechten die freilich nur geringe Zahl der Gerechten; links die Verdammten, die von Teufeln in den Pfuhl der Hölle gedrängt werden. Diese selbst befindet sich auf dem Flügelbilde daneben, während das entgegengesetzte den Eingang ins Himmelreich zeigt, wo die Seligen von Petrus empfangen, von Engeln mit weissen Gewändern bekleidet und von Engelchören mit Posaunen und Gesang begrüsst und mit Blumen bestreut werden. Das Himmelsportal selbst ist, gothisirend, mit Skulpturen reich verziert und auf den Pfeilern mit Galerien versehen, von denen herab die Ankommenden von Engeln bewillkommt werden.

Ich will's nicht unternehmen, zu beweisen, dass dieses Bild so viele bewundernswerthe Vorzüge besitzt, weil's dem, der sie nicht sieht, sich nicht mathematisch beweisen lässt; aber ich muss mit wenigen Worten das andeuten, worauf es bei der Würdigung desselben am meisten ankommt. Es betrifft erstlich die Art und Weise der Darstellung des Gegenstandes, den Memling uns viel detaillirter, lebensvoller und in den einzelnen Gestalten mit mehr

Ausdruck vorführt, als seine Vorgänger, namentlich sein Lehrer Rogier von der Weyde, es gethan hatten; zweitens die Zeichnung und Modellirung der Gestalten, worin er ein grösseres Naturstudium und feineres Gefühl für Schönheit und Lieblichkeit in den Formen des Gesichts, besonders der Frauen, offenbart; und drittens das Colorit des Fleisches, das sich bei ihm stets durch einen feinen, lichtbraunen Schattenton auszeichnet.

Auf den Aussenseiten der Flügel steht links in einer Nische, grau in grau, Maria mit dem bekleideten Kinde im Arme, das mit den Händen einen Vogel hält und zu dem unten knieenden, uns völlig unbekannten Donator hinabschaut. Rechts wiederum der Erzengel Michael im Kampf mit zwei scheusslichen Teufelgestalten; daneben kniet die Gattin des Donators. Diese Aussenseiten sind stark beschädigt, oft übermalt und von viel geringerem Kunstwerth, als die erst 1851 sehr geschickt restaurirten Innenbilder. Bei dem ganzen Werke muss übrigens der Wunsch in uns aufsteigen, dass es bald in ähnlicher Weise wie das Kölner Dombild seinen Stecher finden möge, da die wenigen bis jetzt vorhandenen Abbildungen meines Wissens sehr ungenügend sind.

Ein trefflicher Schmuck der Kirche sind aus neuerer Zeit die Glasmalereien der Fenster: die Anbetung der Könige nach Raphael's Bild im Berliner Museum, die Verkündigung nach Giotto und die Darstellung im Tempel nach Fra Bartolommeo; sämmtlich in Berlin ausgeführt und vom König Friedrich Wilhelm IV. geschenkt.

Unter der bedeutenden Zahl der übrigen (etwa 20) gothischen Backsteinkirchen Danzig's, von denen keine an Grossartigkeit der eben besprochenen gleichkommt, nenne ich wegen ihres reizenden Giebelschmuckes nur die Trinitatiskirche vom J. 1431, die Katharinenkirche von 1326—1330 mit interessanter Westfaçade und die in der Anlage so klare, consequente Johanniskirche als die vorzüglichsten.

Unter den mit künstlerischer Pracht ausgeführten Profanbauten haben wir vor Allem den weltberühmten

ARTUSHOF

oder Junkerhof, die jetzige Börse, zu besuchen, der uns auf dem langen Markt durch seine 3 grossen spitzbogigen Fenster der Façade auffällt. Er brannte 1476 ab und wurde darauf im spätgothischen Stile wieder aufgebaut und um die Mitte des 16. Jahrh. bedeutend erweitert. Aus jener Zeit stammt sein Hauptsaal, einer der schönsten und schmuckreichsten, die man aus spätgothischer Zeit sehen kann. Vier mächtige schlanke Pfeiler aus Granit tragen das buntgegliederte, sternförmig verschlungene Fächergewölbe, das den Saal bedeckt. An den Wänden ringsumher eine reiche Pracht von Malereien und Schnitzwer-

ken: Hirschgeweihe von mythologischen Bildern umgeben, Statuen der hh. Jakobus, Georg und Christoph aus der Spätzeit des Mittelalters, eine Kolossalstatue aus Marmor vom Polenkönig August III., das Werk eines gewissen Bildhauers *Meissner* aus Danzig, ums J. 1755. Das Ganze macht allerdings einen allzu bunten, unruhigen Eindruck, doch stimmt das Einzelne im künstlerischen Stile recht wohl zu einander. — Vor dem Artushofe steht ein Springbrunnen aus dem J. 1633, mit einem bronzenen Neptun darauf.

Daneben gipfelt in phantastisch leichten Formen der Renaissance der vergoldete Thurm des neustädtischen Rathhauses empor, das in seinem Hauptkern dem 15. Jahrh. angehört, und uns in seinem Innern, namentlich in den beiden Hauptsälen, der Sommer- und der Winterrathsstube, ein Bild der reichen Opulenz des Handels beut. Jene hat eine reich vergoldete Decke mit Schnitzwerk im Renaissancestil des 16. Jahrh., diese 8 interessante Gemälde des holländischen Malers *Fredemann de Vries.*

Danzig besitzt in der That eine so grosse Menge, wenn auch nicht künstlerisch bedeutender, doch für den Freund des Renaissancestils interessanter und malerischer, öffentlicher und Privatbauten, dass wir das Anschauen der einzelnen den Wanderungen durch die belebten Strassen überlassen müssen. Nennen will ich nur das hohe Thor vom J. 1588 und den damit zusammenhangenden spätgothischen Stockthurm, das Frauenthor mit dem daneben stehenden Sonntagschen Hause, das mit buntem Thurm und Erkergiebeln geschmückt ist, das alte Zeughaus und die königliche Bank, deren von Karyatiden getragene Vorhalle man dem bekannten *Andreas Schlüter* zuschreibt. Was aber im Innern der Häuser noch an kleinen Gemälde- oder sonstigen Kunstsammlungen enthalten sein mag, ist wahrscheinlich nicht gering, indess bis jetzt noch ziemlich unbekannt. Von den älteren Sammlungen hat sich wenigstens die Kabrunsche, reich an guten niederländischen Gemälden und Kupferstichen, noch erhalten. Auch die neu angelegte Sammlung im erwähnten Rathhause enthält bereits einige recht werthvolle Bilder, z. B. *Rosenfelder's* Befreiung des Danziger Reformators Pancratius Klein, und *Julius Schrader's* Flucht des Cencius zu dem von ihm ins Gefängniss gesperrten Gregor VII., aus dem J. 1844, hier in überlebensgrossen Figuren, kurz vorher auch in kleinerem Maassstabe von ihm gemalt.

Ein Ausflug nach Oliva.

Kaum 2 St. nordwestlich von Danzig liegt, von reizenden Gartenanlagen umgeben, das eine weite Meeresfläche beherrschende Kloster Oliva, als frühster Ausgangspunkt christlicher Cultur im Stammlande Preussen und ältester Rest der hier eingeführten kirchlichen Architektur culturhistorisch und künstlerisch ein interessanter Ort, der wol verdient, dass der Reisende ihm von Danzig aus einige Stunden widmet.

Der innere Kern der Klosterkirche, welcher aus der für jenes Land so frühen Bauperiode von 1235—39 herrührt, ist eine Pfeilerbasilika, ganz im Charakter des Uebergangsstiles aus dem Romanischen ins Gothische, wie sie das Mutterkloster von Oliva, die jetzt in Ruinen liegende Klosterkirche Colbatz in Pommern, uns noch zeigt. Die Pfeiler tragen Arkaden im stumpfen, schweren Spitzbogen, der vielfach abgetreppt ist; und haben Capitäle von charakteristischer Form jenes Uebergangsstiles. Doch erfuhr dieser ursprüngliche Kern des Baues nach einem Brande von 1350 bedeutende Veränderungen, die uns die geschmackvollste Entwickelung der Gothik zeigen. Dahin gehören der Chor mit seinem Umgange, der erhaltene, treffliche Kreuzgang und der Capitelsaal. Endlich wurde in dem bereits ausserhalb der Gothik liegenden Jahre 1582 das Innere von Neuem überwölbt, aber mit den noch der Spätgothik eigenthümlichen Netzgewölben versehen, und wenige Jahre später wurde in brillanter Vermischung antiker und mittelalterlicher Formen das Refectorium hinzugebaut. Da nun auch das 17. und 18. Jahrh., wie überall, so auch hier nicht versäumte, seine Rococoformen anzubringen, so bietet uns die ganze Gruppe von kirchlichen Bauwerken ein Gemisch der verschiedenartigsten, mit einander contrastirendsten Formen. Das Unangenehme dieser Contraste verschwindet, wenn von dem nahen Karlsberge der Blick über die von Baumgruppen umgebenen Gebäude weithin auf die Meeresfläche schweift.

XIII.

Von Danzig nach Königsberg.

Mit den Post- und Extrafahrten auf den chaussirten und nicht chaussirten Wegen hat's vor der Hand ein Ende. Wir haben sie wieder erreicht, die fortzaubernden Schienen, die von Danzig aus sich fast südlich der Weichsel nähern und bei Dirschau sie er-

reichen, wo uns das eigenthümliche Gemisch von polnischer und deutscher Bevölkerung, von polnischen und deutschen Ortsnamen empfängt und bis jenseit des Flusses begleitet. Bei Dirschau passiren wir das Meisterstück der Brückenbaukunst auf dem europäischen Festlande, die grossartige, neue Ueberbrückung der Weichsel, welche in ihrer Gesammtlänge von 2668 F. auf 5 mittleren, je 31 F., und 2 je 98 F. breiten Endpfeilern ruht, also nur 6 Brückenöffnungen bildet, deren Ueberbau aus einer für den Lauf der Bahnzüge geeigneten Eisenconstruction besteht, nämlich aus der an den weitesten Brücken bewährten Anwendung des geschmiedeten und gewalzten Eisens mit dem Verbindungsmittel heiss eingetriebener und vernieteter Bolzen; ein Bau, der an technischer Bedeutsamkeit den berühmten Werken der Britannia- und Conwaybrücken mindestens gleichkommt. Recht hübsch sind besonders die quadratischen, zinnenbekrönten Eckpfeiler mit ihrem das spitzbogige Portal bildenden Zwischenbau. Von da erreichen wir in kaum $^3/_4$ St. nach einer ähnlichen, aber kleineren Ueberbrückung der Nogat

Marienburg,

den alten, weltbekannten Sitz der ehemaligen deutschen Ordensmeister, deren prachtvolles, höchst originelles Schloss noch jetzt und zwar in geläuterter, verjüngter Gestalt vor unsern Augen prangt. Diese Gestalt hat den Charakter der Pracht, der Festigkeit und Ehrwürdigkeit; denn hier galt es, den ritterlichen Glanz, die weltliche Macht und die geistliche Bedeutung des Ordens in einem architektonischen Ganzen zu verkörpern.

Die ganze Anlage bildet einen Complex von bedeutenden Räumlichkeiten, der sich in drei Haupttheile theilt: das Hochschloss, das Mittelschloss und niedere Schloss mit seinen Stall- und Wirthschaftsräumen. Das Hochschloss, welches unstreitig der älteste, obwol in den Jahren 1335—41 umgebaute Theil ist, in welchem einst die Ritterschaft hauste, bildet einen den quadratischen Hof umschliessenden Bau, an dessen Ostecke der Nordseite sich die Kirche mit ihrem schlanken Thurm und der unter ihr liegenden Annakapelle anschliesst. Ein dem Bedürfniss der Ordensritter entsprechender, nur einschiffiger, aber edel gothischer Bau, der im Innern schöne Sterngewölbe und im Westen einen hübschen Sängerchor hat. Den Haupteingang bildet die s. g. goldne Pforte, die ausser ihren architektonischen Ornamenten auch mit statuarischem Schmuck versehen ist. Auch die genannte Annakapelle hat zwei Portale mit stattlichen Bildwerken. Das Merkwürdigste und Schönste aber ist das aussen am Chor der Kirche angebrachte 25 F. hohe Bild der Himmelskönigin mit dem Kinde aus musivisch verziertem

Stuck von herrlichen Farben; ein Werk, das wie manches Andere in der Architektur des Hochschlosses orientalischen Einfluss erkennen lässt.

Ungleich interessanter und grossartiger sind die Räume des etwas später, wahrscheinlich zwischen 1351 und 1382 erbauten Mittelschlosses, das nur aus drei einen grossen Hofraum einschliessenden Flügeln besteht und fast ganz zur Residenz des Hochmeisters diente. Hier zeigt sich uns der oben erwähnte Charakter in seiner ganzen Fülle. Eine Mauerkrone von Zinnen, mit hübschem Stabwerk gefüllt, umgibt den Bau, der im Uebrigen keine sonstige Merkmale kirchlicher Gothik, keine Spitzsäulen und Spitzgiebel, keine Strebepfeiler und Strebebogen zeigt, nur Fenster, die horizontal oder mit flachen Bogen bedeckt und zum Theil mit vierblättrigem Stabwerk gefüllt sind. Wir lassen uns sofort in den wundersamsten Raum dieses Mittelschlosses hinaufführen, in des Meisters grossen Remter, den Versammlungssaal der Ordensritter, in welchem sich fürstliche Hoheit und trauliche Häuslichkeit mit wahrem, künstlerischem Geschmack paaren. Diese künstlerische Bedeutung beruht vor Allem in der Art der Ueberwölbung des grossen quadratischen Saales. Ein einziger schlanker Granitpfeiler trägt das spitzbogige Gewölbe; von ihm aus, ohne auf einem Capitäl zu ruhen, springen die Gurten palmenartig nach den 4 Wänden. An 3 Seiten ist der Saal von grossen Fenstern umgeben, die nur durch schmale Pfeiler geschieden sind, so dass sie ein allzu grelles Licht in den Raum werfen würden, wenn dieses nicht durch moderne Malereien gemildert wäre, welche die Glieder des königlichen Hauses zur Zeit der Restauration des Schlosses demselben zum Geschenk machten. Der Kunstwerth dieser Glasgemälde ist sehr verschieden; das bedeutendste ist unstreitig das von dem jetzigen Könige geschenkte, welches den Hochmeister darstellt, der aus der Hand des deutschen Kaisers den schwarzen Adler empfängt, den er von nun an im Wappen führen soll, während der Kaiser selbst den Doppeladler annimmt. In Verbindung mit diesen Glasmalereien stehen die in den Fensterblenden gemalten 10 ausgezeichnetsten Ordensgebietiger, von *Rosenfelder*, *Däge*, *Ad. Menzel*, *Hermann* und *Gräf*. Sie sind paarweise geordnet, imponiren aber wenig und sind zum Theil (namentlich von Däge und Menzel) nicht gut charakterisirt. Durch den hinter diesem grossen liegenden kleinen Remter und durch andere Gemächer des Meisters, die fast alle in demselben Geschmack gebildet sind, gelangen wir in des Meisters Kapelle und begeben uns dann noch hinunter zu dem im Erdgeschoss befindlichen Conventsremter, wo sich die Ritter zu den gemeinsamen Mahlzeiten und

allerlei Spielen vereinigten. „Wenn oben in des Meisters grossem Remter die von einem Pfeiler strahlengleich sich erhebenden Gewölbegurten wie ein feuriges Heldengebet den Himmel zu stürmen scheinen, so gleicht der weite, zarte Dom des untern Remters dem Himmel selbst in einer gedankenvollen Mondnacht, die hie und da milde segnend den Boden berührt," sagt der Sänger von Eichendorff. Drei Pfeiler tragen nämlich das hohe Gewölbe dieses Remters, ebenfalls so leicht und dünn, dass man kaum begreift, wie sie die Last zu tragen vermögen. Auch hier in den Fenstern Glasmalereien, die die Provinz Westpreussen dem Schlosse schenkte.

Von dort verlassen wir das Innere des Baues, betreten wieder den vom Mittelschlosse eingefassten Hof, lassen das Auge noch einmal ringsumher auf alle die zu verschiedenen Zwecken bestimmten Räume schweifen, und scheiden mit freudigem Danke für die Verdienste des Staatsministers von Schoen um die durch den damaligen Kronprinzen zuerst angeordnete Wiederherstellung und Ausschmückung des Schlosses, das als die einzige Urkunde deutschen Geschmacks bei Vereinigung von fürstlicher Prachtwohnung mit kirchlichen und Vertheidigungszwecken zu betrachten ist.

Vom Schlosse aus gehen wir die Hauptstrasse zurück am Rathhause vorbei, einem Bau, in welchem wir den Stil des Schlosses in fast gleicher Weise wiederholt sehen (es wurde ebenfalls ums J. 1309 begonnen), ausser dass hier der Spitzbogen nicht Schluss der Fensteröffnungen selbst, sondern der die Fenster umgebenden Mauerblenden, sowie im Bogenfries unter der Zinnenbekrönung des Daches angewandt ist. Im Uebrigen erscheint es in seiner ganzen Façade sehr einfach.

Weder Elbing, noch das wenige Stunden von der Eisenbahn westlich liegende Frauenburg, die Stadt des Kopernikus mit ihrem unschönen, aber malerisch liegenden Dome, bietet uns hinlängliche Veranlassung zum Bleiben und Schauen. Wir eilen vielmehr unaufhaltsam dem östlichsten und nördlichsten Ziele unsrer Wanderungen, dem Sitze der „reinen Vernunft", daher auch der Heimath freisinniger Bewegung, der sich immer mehr verjüngenden Universitätsstadt

Königsberg

zu, die ich zumal nach Danzig und Marienburg kaum besuchen würde, wenn sie nicht seit wenigen Jahren ein Kunstdenkmal besässe, das in der Geschichte der monumentalen Plastik der Neuzeit eine bedeutende Stelle einnimmt. Wir lassen aber billigerweise dem Mittelalter den Vortritt und besichtigen zunächst wenigstens das Aeussere des dem h. Adalbert geweihten Domes. Denn mit dem Aeussern können

wir uns füglich begnügen, weil hier die Haupteigenthümlichkeiten dieses an architektonischer Bedeutung den Domen der meisten grösseren Städte nachstehenden Baues hinreichend sichtbar werden. Die vorzüglichsten dieser Eigenthümlichkeiten sind die, dass er der älteste Bau im charakteristisch gothischen Stil Preussens mit Sterngewölben ist, und was hier höchst selten vorkommt, zwei Westthürme und einen dem Mittelschiff des Langhauses sich anschliessenden, sehr langen Chor hat. Im Uebrigen bietet er im Innern zwar manche Sehenswürdigkeiten, aber keine Werke von bedeutendem Kunstwerthe. Und da wir uns mit ebenso kurzer Betrachtung der Altstädtischen Kirche von *Schinkel*, einem gothischen Bau mit mancherlei Willkürlichkeiten, begnügen, so begeben wir uns zunächst nach dem neuen Königsthor, das nach der Stadtseite mit kolossalen Erzstatuen von *Stürmer* geschmückt ist, die uns den Erbauer der Stadt, Ottokar von Böhmen, den ersten König von Preussen und den Stifter der Albertus-Universität zeigen. Dann aber führe uns der Weg zum Königsgarten, in welchem seit dem 3. Aug. 1851 das edelste Kunstdenkmal der Stadt, die eherne Reiterstatue Friedrich Wilhelm's III. von *Kiss*, dem Meister der Amazonengruppe, prangt.

Auf dem Granit-Untersatz erhebt sich das bronzene Postament, dessen Bildwerke die Erinnerung an die Jahre unmittelbar vor und nach den Freiheitskriegen bewahren, also „dem Andenken der Dahingeschiedenen gewidmet sein sollten, welche unter Friedrich Wilhelm III. die Erhebung des Vaterlandes mit erkämpft, die Glanzperiode Preussens mit bereitet und den Ruhm und das Glück des Landes mit befördert haben.“ Diese Aufgabe ist, so viel es der beschränkte Raum gestattete, in sechs Feldern gelöst worden, von denen je eins die Vorder- und die Rückseite, je zwei an den Langseiten sich befinden. Diese Felder werden durch sechs allegorische, lebensgrosse Statuen eingefasst und geschieden, die also auch das darüber stehende kolossale Reiterstandbild zu stützen scheinen. Es sind an den Ecken des Postamentes: der Glaube, die Gerechtigkeit, die Liebe und die Weisheit. Zwischen den beiden ersteren steht auf der einen Langseite die Borussia, zwischen den beiden letzteren auf der anderen die Abundantia, so dass in diesen beiden die Tapferkeit oder Thatkraft und der Segen des Friedens personificirt erscheinen. Die schönste dieser Gestalten möchte wol die Gerechtigkeit sein, die in imponirender Stellung den Fuss auf ein Felsstück setzt und sich mit dem Gesetzbuch in der Linken auf das Schwert stützt.

Von den durch diese sechs Statuen eingeschlossenen Hautreliefs führt uns das erste in das

Zimmer der Königin Louise, wo sie von liebkosenden Töchtern umgeben den in Königsberg geborenen Prinzen auf dem Schoosse hält. In der Mitte steht, die Linke auf die Lehne ihres Sessels legend, der König, der liebreich mahnend auf die drei älteren Söhne hinblickt. Das zweite ist das Zimmer des Königs, der hier mit Hülfe von Hardenberg, Stein und Scharnhorst die heilsamen Bestimmungen zur Hebung des Volkes und Landes trifft. Das dritte enthält vor dem Schlossportal den Aufruf zu der Befreiung vom französischen Joche. Das vierte, vielleicht das schönste, stellt den Ackerbau und die Viehzucht dar, das fünfte, auf dem wir die Züge des in Frankfurt 1848 ermordeten damaligen Landwehr-Cavalleristen von Auerswald erkennen, die Blüthe des Lehr-, Nähr- und Wehrstandes; das sechste endlich, nach vorn gewandt, den preussischen Adler in einem Lorbeerkranz mit Siegespalmen. In dieser Weise hat der Künstler jene Aufgabe befriedigend und abschliessend gelöst. Wenn aber auch noch sechs Felder mehr sich geboten hätten, so hätte jene Aufgabe kaum allseitig gelöst werden können.

Der Geist des sich in den Reliefbildern kund gebenden Aufschwunges, dem Preussen seine Befreiung und nachherige Grösse unter Friedrich Wilhelm III. zu danken hat, spricht auch aus der Stellung der Reiterfigur und namentlich der des Pferdes, das in seinem feinen, hohen Wuchs und seinem herrlichen Kopf den Adel des Geblüts verräth und mit dem Bewusstsein des Stolzes seinen königlichen Herrn trägt. Aber es schreitet nicht und steht nicht ruhig, sondern es erhebt mit weitgesperrten Nüstern, unruhig strebend und scharrend, den rechten Fuss. Den König selbst sehen wir in voller Manneskraft mit ernsten, zu muthiger Thatkraft bereiten Zügen. Ein Kranz krönt das Haupt; unter dem Königsmantel trägt er die Generalsuniform mit dem Königsstern, der Ordenskette des schwarzen Adlerordens und dem eisernen Kreuz. Das Alles ist bis auf die geringfügigsten Details in der Bekleidung, den Waffen, dem Sattel- und Zaumzeuge mit einer bewundernswürdigen Naturwahrheit und Feinheit ausgeführt. Das einzige Unpassende ist die Zusammenstellung des Purpurmantels und des Kranzes; denn der Sinn des ganzen Denkmals, noch mehr aber der Charakter dieses Fürsten erfordert jenen nicht, und dieser ist seinerseits ein völlig unpassender Schmuck auf dem Haupte des Königs. Ein solches Allegorisiren hätte der Künstler nicht zulassen sollen.

Durch Vermittelung des Kunstvereins der Stadt, sowie durch Geschenke und Vermächtnisse (z. B. von dem bekannten Hippel) ist Königsberg auch allmälig in den Besitz einer stets wachsenden, bereits ansehnlichen Gemäldegalerie gelangt, in wel-

cher die ältere Malerei zwar nur schwach, die neuere der Düsseldorfer, Berliner und anderer Schulen ziemlich stark vertreten ist. Historienbilder nur wenige: von *Schorn* Cromwell im Lager von Dunbar; von dem in romantisch-historischen Darstellungen bekannten *Stilke* die letzten Kreuzfahrer aus Syrien, welche von Türken gedrängt das heil. Land verlassen, eine rührende Situation von schlagender Wirkung; von *Christ. Köhler* seine in den Gestalten so reizende Findung Mosis, von *Kolbe* Otto der Gr. auf dem Lechfelde, und von *Schrader* die Tochter Jephta's mit ihren Gespielinnen, in der Färbung wiederum sehr meisterhaft. Im Genre von *Louis Blanc* die einst so populäre Kirchgängerin sentimentalen Andenkens, von *Mans* die oft gemalte betende Römerin, von *Waldmüller* der Sonntag-Nachmittag, ein überaus herrliches Genrestück, von *Pistorius* der Dorfgeiger und der Küfer am Fass, von *Petzel* die Choleraquarantaine, und von *Karl Hübner* die zu seinen tendenziösen Darstellungen gehörende, aber in ihrer Grösse nicht sehr gelungene Auspfändung. Im Fache des Landschaftlichen nennen wir nur die Namen *Agricola*, *Bellermann*, *Klein*, *A. Leu*, *J. W. Schirmer* und *Watelet*, in der Thiermalerei treffliche Sachen von *Albr. Adam*, *Bürkel* u. A., Seestücke von *Schotel* und *Krause*, Architekturen von *Domenico Quaglio* (der Dom zu Frauenburg) und vom Danziger *J. Karl Schultz*. Dazu kommen neuerdings durch Schenkung mehrere Meisterwerke, besonders der französischen Schule, unter denen sich Arbeiten von *Franquelin*, *Gudin*, *Isabey*, *L. Robert*, *Delaroche*, *Ary Scheffer*, *Watelet* (Regenlandschaft), *Verboeckhoven* befinden.

Da dem Königsberger Schlosse und dessen zweischiffiger Kirche, die vor einigen Jahren in den Chorfenstern Glasmalereien erhielt, wol ein historisches, aber wenig Kunstinteresse beizulegen ist, so sehen wir unsere Wanderung bis zum äussersten Nordosten Deutschlands als beendigt an und können uns zur Rückfahrt nach Westen rüsten. Aber auf dem grossen, prachtvollen Bahnhofe angelangt, suchen wir uns noch auf einige Augenblicke den Eintritt in die königlichen Absteigezimmer zu verschaffen, welche neuerdings im Dankgefühl für die Wohlthaten der Eisenbahn mit Deckenmalereien von *Rosenfelder*, *Pietrowski* u. A. geschmückt worden sind: allegorische Darstellungen des fördernden Einflusses der Eisenbahn auf den materiellen Wohlstand des Landes; ein undankbarer Stoff, der schwerlich etwas Erfreuliches zu Tage gefördert hat.

Hier auf dem s. g. Philosophendamme, wo wir den dampfbeflügelten Wagen besteigen, war es, wo der grosse Königsberger Denker zu lustwandeln pflegte und sich bald von *Rauch's* Meisterhand in einer Bronzestatue erhe-

ben wird. Wenigstens ist das Gypsmodell, worin der Philosoph im Ueberrock mit grossen Knöpfen, mit Manschetten und Stock und leiser Andeutung des Spazierengehens erscheint, bereits seit einigen Jahren fertig.

XIV.

Von Stettin über Stralsund nach Rostock.

Der bescheidene Reisende wird sich auf den ersten Stationen dieses Weges noch der grossen Ansprüche an Natur- und Kunstschönheiten möglichst entschlagen, aber weiterhin stellen sich ihm dafür in der Gegend von Stralsund, dem Mittelpunkt der diesmaligen Fahrt, mancherlei Genüsse an herrlichen Werken beiderlei Art in Aussicht.

Unter den Baudenkmalen von

Pasewalk

ist die, wenn ich recht berichtet bin, ganz neuerdings in ihrem ursprünglichen, frühgothischen Stile restaurirte Marienkirche wegen ihrer schönen, freien Verhältnisse und ihrer edlen Formenbildung das künstlerisch allein beachtenswerthe. Ihre 3 Schiffe sind gleich hoch, aber in ihrer Anlage dadurch auffallend, dass alle 3 einen polygonischen Schluss haben, und zwar so, dass die Nischen der Seitenschiffe fast wie gesonderte Kapellen über die Seitenwände der Kirche hinaustreten. Hier am Ostende der Seitenschiffe steigen in den Ecken kleine achteckige Treppenthürmchen empor. Auch die Pfeiler sind durchweg trefflich gebildet, denn ausser den an die 4 Hauptseiten des Achtecks sich anschliessenden starken Dreiviertelsäulen befinden sich an den Ecken kleine gedoppelte Halbsäulchen. Diese Gurtträger sind im Chor ganz nach der Weise des spätromanischen und frühgothischen Stils (wie in der Pfarrkirche zu Gelnhausen) in gewisser Höhe durch einen Ring umfasst. Die den Arkadenpfeilern entsprechenden Wandpfeiler, welche die Rückseite der Strebepfeiler bilden, schliessen spitzbogige Nischen ein, in denen die hohen gothischen Fenster liegen. Unter diesen Fenstern läuft mit Unterbrechung der Wandpfeiler ein Umgang herum, der von einer doppelten Bogenstellung getragen wird, was die Seitenmauern des Gebäudes auf eine hübsche Weise belebt. So gut die 2 reichgegliederten Portale auf der Südseite den Formen des Innern entsprechen, so willkürlich bunt und roh geformt ist das wahrscheinlich später gebildete der Vorderseite.

Das ist das Einzige, kaum eines Aufenthalts Würdige, was wir in Pasewalk zu erwähnen hätten. Auch über

Anklam,

den nächsten Ort von einiger Bedeutung, gäbe es kaum mehr zu berichten. Seine grosse, weite Marienkirche bietet manche bauliche Sonderbarkeiten, die aber ihren Grund in dem späteren, erweiternden Umbau des frühgothischen Kernes haben, z. B. die Abschrägung der Seitenschiffe nach dem platt geschlossenen Chore hin; wir wollen daher lieber im Innern der Kirche den Altarschrein betrachten, der nicht, wie die meisten dieser Art in Pommern, aus Holz geschnitzt ist, sondern aus Stuck besteht, und jenen streng gothischen Skulpturstil des 14. Jahrh. zeigt, wie wir ihn bereits in so vielen plastischen Werken fanden. Es ist die Kreuzigung Christi in einer figurenreichen Composition von vielem Geschick in der Gewandung, viel Anmuth in den Gesichtszügen, aber noch sehr mangelhaften Körperverhältnissen. Von den beiden anderen, spätgothischen Altarwerken der Kirche, die in Holz geschnitzt sind, ist das interessantere das in einer Kapelle des südlichen Seitenschiffes stehende, mit der Darstellung der heil. Familien. Viel lebendiger Sinn ist einestheils in den Figuren; Anderes ist wiederum sehr gespreizt und manierirt, so dass man sieht, wie sehr der Künstler sich bestrebte, die damals beliebte Veit Stossische Manier nachzuahmen.

Eine wenigstens etwas grössere Ausbeute harret unser in der Universitätsstadt

Greifswald;

aber auch hier wird ein kurzer Aufenthalt genügen, um das wirklich Bedeutende in Augenschein zu nehmen. Unser erster Weg ist zwar der frühgothischen Jacobikirche gewidmet, die uns aber ausser ihrem hübschen Thurmportale, wo die rothen Backsteinsäulchen mit schwarz glasirten abwechseln, nichts eigentlich Bemerkenswerthes bietet. Mehr Eigenthümlichkeiten in der Anlage zeigt die in ihrer jetzigen Gestalt etwas jüngere Marienkirche, aus dem Ende des 13. Jahrh. Ihre 3 Schiffe schliessen nämlich im Osten auf die allereinfachste Weise, nämlich durch eine platte, fortlaufende Wand, so dass jeder Gedanke an einen Chor verschwunden ist; und ihre 8 Arkadenpfeiler sind paarweise ganz verschiedenartig gebildet, bald aus dem Achteck, bald aus dem Viereck, bald fast kreisförmig. Auch die Bildungen der Portale sind mannichfaltig und zum Theil reich decorirt. Vor dem der Südseite liegt eine in spätgothischer Zeit angebaute, hübsche Kapelle, die an ihrer Ostseite 2 kleine fünfseitige Nischen für Altäre hat und von einem merkwürdig geformten Gewölbe bedeckt ist. Weniger hübsch als diese Kapelle selbst ist das von aussen zu ihr führende, in der Thürlaibung schon sehr manierirte Portal. Auch an Werken

der Plastik ist die Marienkirche sehr reich, obwol sich darunter kein Werk ersten Ranges befindet. Aber die an der Wand des nördlichen Seitenschiffes eingemauerte Grabplatte mit ihren Figuren in gravirten Umrissen ist sowol durch ihren Gegenstand, als durch den darin ausgeprägten, eckigen Stil der spätgothischen Plastik von Interesse. Es ist nämlich der gekreuzigte Heiland, neben dem auf der einen Seite Maria in Johannis Armen, auf der anderen ein betender Mann kniet, der, wie die Inschrift sagt, Heinrich Rubenow, der Gründer der Universität, sein soll, welcher 1462 hier erschlagen wurde.

Mit einem flüchtigen Blick kann sich endlich wol die etwas spätere, aber in recht schönen Verhältnissen angelegte, vor Kurzem gut restaurirte Nikolaikirche begnügen, die bei niedrigen Seitenschiffen einen ganz ähnlichen Abschluss hat, wie wir ihn so eben an der Marienkirche in Anklam fanden. Dagegen wüsste ich nicht, die Eigenthümlichkeit ihres Thurmes, welche in den über dem quadratischem Unterbau sich erhebenden festungsartigen Rundthürmchen mit ihrem Zwischenbau besteht, irgendwo sonst gefunden zu haben.

Ein schätzenswerthes Kunstwerk ganz anderer Art, welches vorzugsweise das Interesse der Damenwelt auf sich zu ziehen geeignet ist, besitzt die Universität in 2 gestickten Teppichen, Geschenken des Herzogs von Croy. Der kleinere enthält in sehr verblichenen Farben die Darstellung der Esther vor Ahasverus; der grössere, vorzüglichere, der 20 F. hoch und 22 F. breit ist und die Jahreszahl 1554 trägt, stellt, unstreitig nach einem aus der Schule Cranach's hervorgegangenen Carton, Luther auf einer Kanzel stehend dar. Rechts steht Moses mit den Gesetztafeln und neben diesem eine Tafel mit der Inschrift: „Jauchzet dem Herrn alle Lande!“ Darunter ist links die Familie des sächsischen Fürstenhauses mit Melanchthon, rechts die des pommerschen mit Bugenhagen. Wappen, Embleme, Inschriften und sonstige Ornamente schmücken den Rand. Die ganze Arbeit ist durch die Menge der mit grosser Natürlichkeit und Lebenswahrheit dargestellten Portraits historischer Personen und durch gute Composition und Gruppirung ein interessantes Werk, das in der Gegenüberstellung des Gekreuzigten und des predigenden Luther an die Darstellung auf dem Sockel des Cranachschen Bildes in der Stadtkirche zu Wittenberg erinnert.

Das vor Kurzem bei der 400jährigen Stiftungsfeier der Universität errichtete Denkmal besteht aus einer von *Moritz Geiss* in Berlin in Zink gegossenen gothischen Spitzsäule von 50 F. Höhe, nach *Stüler's* Entwurfe. Sie hat in den Nischen zwischen den Strebepfeilern die von *Stürmer* modellirten Statuen der 4 Für-

sten, die sich als besondere Gönner der Universität bewiesen, und an den Strebepfeilern selbst die Statuen von 4 Männern der Wissenschaft, nämlich Bugenhagen, Mevius, Berndt und Ernst Moritz Arndt. Vorn die Figur Friedrich Wilhelm's III. und hinten die Friedrich's I. Die letzteren 6 sind Arbeiten von *Afinger*. Zu bedauern ist an diesem wol plastisch, aber nicht architektonisch tadellosen Werke, dass es den einen Gründer der Universität, Rubenow, so stiefmütterlich behandelt und ihn nur als kleines Medaillonrelief angebracht hat, und — dass es in Zink, nicht in Bronze gegossen ist.

Bei derselben Gelegenheit erhielt auch die Aula der Universität einen erfreulichen Schmuck in einem Bilde von *Otto Heyden*, die Uebergabe der Insignien durch Herzog Wratislaw IX. an den ersten Rector Heinr. Rubenow.

Die künstlerisch bedeutendste Stadt Pommerns ist die Festung

Stralsund,

die aus der Zeit ihrer Blüthe im Hansabunde eine so bedeutende Menge von Werken mittelalterlicher Architektur und Plastik besitzt, dass wir auch hier nur auf das kunsthistorisch Wichtigste oder stofflich Anziehendste hinweisen können.

In erster Reihe stehen hier, wie fast überall in den Städten, die eine mittelalterliche Glanzperiode aufzuweisen haben, die Gotteshäuser, und in erster Reihe unter den Kirchen Pommerns steht unbedingt die 1311 angefangene, im Thurmbau aber wol erst gegen das Ende des 14. Jahrh. vollendete

NICOLAIKIRCHE,

welche im Innern die reichste und edelste Entfaltung der Gothik zeigt. Es ist ein hohes Mittelschiff mit zwei niedrigeren Seitenschiffen, die um den dreiseitigen Chorschluss einen fünfseitigen Umgang bilden. An diesen reihen sich äusserlich kleine kapellenartige Vorlagen und bilden auf diese Weise eine so reich gegliederte Ostseite, wie wir sie sonst im nördlichsten Deutschland nicht leicht finden. Je 9 Pfeiler, zu denen die 2 in den Ecken des Chorschlusses kommen, trennen die Schiffe so, dass die 10 westlichen dem Langhause, die 10 östlichen dem Chorbau zufallen. Jene sind ziemlich einfach achteckig mit feinen Halbsäulchen in den Ecken, diese dagegen, der reichen Ausstattung des Chores gemäss, zwar von viereckigem Kern, aber lebensvoll gegliedert und am Deckgesims mit hübschem Blätterwerk versehen. Ebenso zierlich sind die Wände des Mittelschiffes durch einen Fries von Blattwerk und durch Nischen mit einer offnen Galerie geschmückt. Aus späterer Zeit scheinen dagegen die Gewölbe mit ihren allzu dünnen Gurten zu sein. In den Seitenschiffen bilden die unten nach innen tretenden Strebepfeiler eine Reihe von kleinen Kapellen, nach aussen aber, wo sie über das Dach

emporsteigen, tragen sie, was ebenfalls in Pommern einzig in seiner Art ist, starke Strebebogen. Im Westen zwei ziemlich einfache Thürme mit einem Zwischenbau, in den das reich gegliederte Portal führt.

Haben wir auf diese Weise das Bauliche der Kirche kennen gelernt, so durchwandern wir das Innere noch einmal, um aus der gewaltigen Menge der Schnitz- und sonstigen plastischen und malerischen Werke wenigstens die hervorragendsten in Augenschein zu nehmen. Ein dem Gebiet der zeichnenden Kunst angehörendes ist die in der Kapelle des südlichen Seitenschiffes befindliche, grosse Bronzeplatte mit eingegrabenen Umrisslinien, die in der Mitte das lebensgrosse Bild des Proconsul Albert Hovener († 1357) darstellt, ganz von vorn gesehen, die Hände vor der Brust flach zusammengelegt. So streng und steif der Stil der Zeichnung noch ist, so hübsch sind nicht nur die Engel, die das Kissen hinter seinem Haupte halten, sondern auch die ganze architektonische Einrahmung mit den Nischen und den Heiligen- und Engelfiguren darin, in denen sich die Weise des 14. Jahrh. sehr anmuthig ausspricht. Der Schnitzwerke sind aber in der That so viele, dass wir uns fast mit der blossen Aufzählung der wichtigsten begnügen müssen. Zunächst die Statue eines Eccehomo im Chorumgange, von grossartiger Anlage und edlem Ausdruck; und der wol ebenfalls ins 14. Jahrh. gehörende, aus reichstilisirten Tabernakeln bestehende grosse Aufsatz mit seinen 3 Heiligenfiguren, der einen Theil des geschnitzten Altarschreins bildet, welcher bei Gelegenheit seiner neulichen geschickten Restauration durch die Hand der Brüder *Holbein* in Berlin (des Bildhauers und des Malers) erst die volle Aufmerksamkeit der Kunstwelt auf sich gezogen und in seinem ganzen Werthe, als prachtvolles, höchst charakteristisches Werk aus der Spätzeit des Mittelalters erkannt worden ist. Er besteht aus einem 14 F. hohen Mittelbilde, das mit seinen beiden Seitenschreinen 24 F. breit ist. Darüber jener 20 F. hohe Aufsatz; und darunter eine Predella von geringer Breitenausdehnung und von für sich bestehenden figürlichen Darstellungen. Der Gegenstand des Mittelschreines ist die Kreuzigung Christi, die nach Memlingscher Weise in mehrere sich berührende Scenên zerfällt und unendlich figurenreich ist; der der Seitenschreine sind je drei der Kreuzigung vorangehende Begebenheiten: Christus vor Pilatus, die Geisselung, der Judaskuss, die Kreuztragung, der Eccehomo und Christus am Oelberge; endlich noch auf der Predella die Verkündigung, die Geburt und die Darstellung im Tempel. Hier ist, wie in wenigen Werken, der Stil der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. in eigenthümlich phantastischer Weise ausgeprägt, die uns das Ganze wie ein zur

Schau gestelltes Mysterium oder eins der bekannten Passionsspiele vor Augen stellt. Es ist voll von dramatischen Bezügen, von leidenschaftlichen, oft bühnenartig carikirten Scenen, wohin z. B. die Figur des offenbar der Bühne entlehnten Narren gehört, der bei dem Judaskuss, bei den Kriegsknechten, die um Christi Gewand streiten, bei der Kreuztragung (auf dem Mittelschrein) als rein satirische Person figurirt.

Unter den übrigen Arbeiten noch ein Altarschrein am nördlichen Thurmpfeiler, der in der Mitte ein Crucifix und Heilige daneben, und auf den Seiten vier sitzende Heilige enthält. Besonderen Werth haben die Gemälde auf den Rückseiten mit Scenen aus der Geschichte Christi, die zwar im Nackten noch sehr roh, aber in den Gewändern vortrefflich behandelt sind. Alle diese Werke werden, für den Freund des Rococostils, von dem brillanten Epitaphium des Zacharias Rotmann († 1673) übertroffen, das trotz seiner späteren Zeit noch manche Reminiscenzen an das Mittelalter durchblicken lässt.

Nur durch ihre grossartige Thurmhalle wichtig ist die viel jüngere Jacobikirche, die östlich denselben nüchternen Abschluss hat, wie die Marienkirche in Greifswald, ausserdem noch Missverhältnisse in der Höhe der Schiffe und andere Unschönheiten. Dagegen steigt der Thurm an der Westfronte schlank und reich geschmückt empor und zeigt in seinem organischen Uebergang aus dem Viereck ins Octogon einen recht verständigen Meister. An plastischen Werken möchte diese Kirche wol fast ebenso reich sein, als ihre ältere Schwester; nur gibt's mit Ausnahme einiger Holzarbeiten nicht viel Bedeutendes darunter. Es sind in der Sacristei die Täfelungen an den Wänden, die aus unbemaltem Eichenholz mit durchbrochener Arbeit so fein und geschmackvoll ausgeführt sind und dabei einen solchen Reichthum der Erfindung an Ornamenten gothischen Stils bieten, wie man sie nicht leicht wieder finden möchte. Man hat sie unbedenklich ins 15. Jahrh. zu setzen. Diesem Werke der Holzskulptur ist nur noch der Schnitzaltar an die Seite zu setzen, welcher im Mittelschrein eine Darstellung der heil. Familien, in den Seitenschreinen Scenen aus dem Leben der Maria, und im Sockel die Auferstehung Christi ganz in der spätmittelalterlichen Manier des Veit Stoss, aber mit manchen hübschen Motiven enthält.

Da die übrigen Altäre in den Kapellen der Südseite viel weniger Beachtung verdienen, so verlassen wir die Jacobikirche und wenden uns dem dritten kirchlichen Bau, der kolossalen

MARIENKIRCHE

zu. Sie ist ein sehr charakteristisches Beispiel für den architektonischen Sinn des 15. Jahrh., der eine grossartige Wirkung durch gewaltige Massen und grandiose Verhältnisse wol hervorzubrin-

gen weiss, dabei aber schon einen Mangel an reinem, künstlerischem Gefühl blicken lässt. Mit der gewaltigen Höhe ihres Mittelschiffes, dem die Seitenschiffe nachzusteigen scheinen, steht die Breite des Ganzen in keinem richtigen Verhältniss. Dazu ein Querschiff, neben dem sich die Seitenschiffe ausdehnen und dann den Chor in einem Umgange umziehen. Das Grossartige wird noch erhöht durch die Thurmhalle, deren Seitenräume gleiche Höhe mit dem Mittelschiffe bekommen haben, also dadurch eine Art von westlichem Querschiff bilden. Je zehn einfache, achteckige Pfeiler trennen Mittel- und Seitenschiffe. Unschön wie die Form der Fenster im Mittelschiffe, ist auch der Mangel an Gurtträgern für das ganze Gewölbe, und die Ueberspannung der Fenster in den kleinen Kapellen, die sich im Innern durch das Hereintreten der Strebepfeiler bilden. Das Unkünstlerischste und Hässlichste aber ist die Anordnung und Ueberwölbung der Fenster in dem dreiseitig schliessenden Chorumgange. Etwas günstiger müssen wir im Allgemeinen über das Aeussere des Baues urtheilen. Hier herrscht, namentlich im Thurmbau, das mächtige Emporstreben sehr vor, nur Schade, dass der Thurm statt seiner ursprünglichen Pyramide, die 1647 abbrannte, jetzt eine Art von kuppelförmiger Spitze trägt. Dagegen machen die erwähnten hohen Seitenräume des Thurmbaues mit ihren Treppenthürmchen an den Ecken einen dem Charakter der Kraft und Festigkeit sehr angemessenen Eindruck, der seinerseits wieder sehr harmonirt mit den Giebelseiten der Kreuzflügel.

Auch die Marienkirche hat, wie manche andere des preussischen Nordens, in jüngster Zeit einige G l a s g e m ä l d e erhalten: an der Nordseite ein Fenster mit der Verkündigung Mariä, nach Joh. van Eyck componirt von *Glinski*. Ringsum ein Architekturornament, worin aus dem Namen des Königs in Form eines Rosenblattes das Christenthum hervorgeht, angedeutet durch das Lamm mit der Siegesfahne und die vier Evangelisten. Darüber ein von Engeln getragener, grosser Baldachin, der das himmlische Jerusalem bezeichnet, als dessen Mittelpunkt die h. Jungfrau umgeben von Propheten und Erzengeln erscheint. In der Schlussrosette die Dreieinigkeit. Das andere Fenster, an der Südseite, stellt die, wie so oft auf Bildern des Mittelalters, in einer ruinenhaften, königlichen Burg vor sich gehende Anbetung der Könige dar, nach einer Radirung von *Zwoll*. Die Bilder machen einen, durch die kunstvolle Verbleiung noch erhöhten, herrlichen Eindruck. Nur die Fleischtöne sind im Vergleich mit den Gewändern nicht warm genug.

Wenn wir nun noch einen Blick auf die drei Holzstatuen (Madonna, Petrus und Paulus) über und neben dem Portale der kleinen Kapelle der Nordseite gewor-

fen und den schönen, reichen Fluss ihrer Gewänder bemerkt haben, können wir uns von den kirchlichen Denkmalen losreissen, um noch der Façade des gothischen **Rathhauses** einen Besuch abzustatten, die unten aus einer geräumigen Halle von starken Bogen und einem Gewölbe besteht, das von Pfeilern und Säulen getragen wird. Die Bogen mit dem darüber befindlichen ersten Geschoss sind freilich modernisirt, aber die darüber aufsteigenden Geschosse erscheinen noch unverändert mittelalterlich. Besonders hübsch nehmen sich die sechs Giebel mit ihren dazwischen liegenden, sie einschliessenden, schlanken Strebethürmchen aus.

Ein Ausflug nach Rügen.

In

Putbus,

dem Hauptsammelplatze der Reisenden und Badegäste, der auch für uns den Ausgangspunkt bilden soll, ist das **Schloss** des Fürsten mit der in einer Art von griechischem Baustil ausgeführten Säulenhalle architektonisch von geringer Bedeutsamkeit; es bewahrt aber ausser mehreren kleinen Sammlungen von Alterthümern auch einzelne gute Gemälde der neueren Zeit, sowie einige Skulpturen von *Thorwaldsen*. Gar bald wird auch der Park durch das im Modell bereits fertige Marmordenkmal von *Drake*, das die Fürstin dem verstorbenen Gemahl errichten lassen wird, seinen statuarischen Schmuck erhalten.

½ St. von Putbus erhebt sich unweit der Küste das 1855 errichtete **Denkmal des grossen Kurfürsten**, das seine Landung auf der Insel darstellt; ein Piedestal, auf dem eine 24 F. hohe Säule mit der lebensvoll realistisch aufgefassten Sandsteinstatue von *Stürmer* steht. Das Pendant dieses Bildes ist bei Stresow das des Königs Friedrich Wilhelm's I. von demselben Künstler.

Ein imposanter Bau ist das zur Aufnahme der Badegäste eingerichtete, etwa 2 St. von Putbus entfernte, von *Schinkel* erbaute **Jagdschloss**, das durch die Festigkeit seiner zinnenbekrönten Rundthürme den Eindruck des Ruhigen, den nahen Meereswellen Trotzenden macht. Von hier setzen wir den Weg über den Flecken **Sagard**, in dessen Nähe sich bekanntlich gar viele steinerne Gräber und Ueberreste aus heidnischer Vorzeit finden, nach dem Vorgebirge Stubbenkammer fort. Eine Stunde westlich von da liegt das von dem schwedischen Feldmarschall Wrangel um die Mitte des 17. Jahrh. erbaute kleine Schloss **Spyker**, mit runden Eckthürmchen und den dem damaligen Geschmack angemessenen geschweiften Giebeln. Für unsere Wanderungen soll aber **Altenkirchen** auf der Halbinsel Wittow, wo einst der Dichter Kose-

garten in idyllischer Abgeschiedenheit sein Pfarramt verwaltete, den nördlichsten Ruhepunkt bilden. Denn merkwürdig genug finden wir eben hier im nördlichsten Punkte des Eilandes ein Gotteshaus, dessen Chorraum, mit alleiniger Ausnahme der Kirche zu Bergen, wol für den ältesten Theil der kirchlichen Bauten des ganzen Pommerlandes anzusehen ist. Ganz einfach und unentwickelt spricht sich der romanische Stil darin aus, und doch ist dieser Chor gewiss erst gegen das Ende des 12. Jahrh. aufgeführt, als in allen anderen Gegenden Deutschlands der Romanismus bereits im Absterben begriffen war. Im Uebrigen ist die Kirche nur durch das in einem kleinen gothischen Vorbau an der Ostseite des südlichen Seitenschiffes eingemauerte, viel besprochene Swantevitsbild merkwürdig, dessen Kunstwerth wahrlich so gering ist, dass es keiner Erwähnung werth wäre, wenn es uns nicht jenen alten Götzen von Arkona darstellte: einen Mann in weitem Rocke, mit einer spitzen Mütze auf dem Kopf, einem starken Schnurrbart; in den Händen hält er vor der Brust ein grosses Trinkhorn. Der Stein ist so eingemauert, dass die Figur liegend erscheint, wahrscheinlich um anzudeuten, dass diese Kirche, als siegende, an der Stelle des ehemaligen Götzentempels erbaut sei. Wurde doch auch erst 1168 der Rugiertempel Swantovits auf Arkona zerstört und die Insel gewaltsam zum Christenthum bekehrt.

Ein Abstecher von Stralsund nach Tribsees.

Bevor wir, nach Stralsund zurückgekehrt, den Weg nach Westen fortsetzen, muss ich den Kunstfreund nothwendig zu dem Oertchen

Tribsees

führen, dessen kein Reisehandbuch gedenkt, weil es von den grossen, vielbesuchten Landstrassen entlegen ist und für Den, der den dortigen Kunstschatz nicht kennt, keine Art von Anziehungskraft zu üben vermag. Dieser Schatz ist der grosse geschnitzte Altarschrein der dortigen Kirche, der in Bezug auf Inhalt und Darstellung, wie auf die Vollendung der Arbeit unter den zahlreichen ähnlichen Werken der pommerschen Kirchen den ersten Rang einnimmt, ja sogar als eine Hauptzierde der gesammten deutschen Kunst gelten kann. Je dankbarer wir Herrn Kugler dafür sind, auch dieses, wie die grosse Mehrzahl der Denkmale Pommerns, aus dem Dunkel der Vergessenheit gezogen zu haben, desto lebhafter müssen wir das baldige Erscheinen einer getreuen Abbildung des Altarschreines wünschen.

Der Grundgedanke ist auch

hier, wie in so vielen grösseren Altarwerken des Mittelalters, die Erlösung des Menschen durch den Opfertod Christi, aber nicht die einmalige, in der Kreuzigung geschehene, sondern die Erneuerung der Erlösung vermittelst des Abendmahls und des dabei leiblich gegenwärtigen Erlösers. Dies drückt der Mittelschrein in seinen neun Scenen, (drei Reihen über- und nebeneinander) folgendermaassen aus: In der Mitte der oberen Reihe sitzt Gott Vater umgeben von Engeln, welche Säcke in den Händen tragen, aus denen sie den Inhalt der Evangelien, den Logos, in einen Mühlentrichter schütten; aus diesem läuft derselbe in einen Backtrog und geht in Gestalt des Christkindes daraus wieder hervor. Das ist die naiv materielle, für unser Gefühl freilich sehr geschmacklose Weise, in welcher das Mittelalter das Wunder der Transsubstantiation durch ein Gleichniss klar zu machen sucht. Daneben links die Strafe der ersten Eltern, rechts die Verkündigung Mariä, also Verdammniss und Verheissung der Erlösung. Jenes Christkind, das über einem Kelche schwebt und von den vier evangelischen Zeichen umgeben ist, nimmt die Mitte der zweiten Reihe, also die Mitte des Ganzen ein. Rechts und links in dieser mittleren Reihe je sechs Apostel, von denen die Hälfte, wiederum in symbolischer Weise, eine Schleuse aufhebt, aus der je drei Wasserquellen hervorströmen. Unter dem Kelche stehen die vier grossen Kirchenlehrer Augustinus, Gregorius, Hieronymus und Ambrosius als die Repräsentanten und Träger der kirchlichen Heilslehre, die daneben in zwei Abendmahlsscenen ihre Verwirklichung findet: links das Abendmahl der Geistlichkeit, wo einem jüngeren Geistlichen der Kelch gereicht wird; rechts das der Laien, wo ein knieender König aus der Hand des Geistlichen das Brot empfängt.

Dieser so sinnreich, wenn auch durch sehr materielle Gleichnisse zur Anschauung gebrachte Gedanke ist mit der höchsten künstlerischen Vollendung, die sich in den Formen, in dem idealen Ausdruck der Gestalten, in Gewandung und allen einzelnen Motiven ausspricht, durchgeführt worden. Wer aber der Erfinder oder Schöpfer sein mag, ist völlig unbekannt; doch möchte die Entstehung wol in den Anfang des 15. Jahrh. zu setzen sein. Viel geringer an Werth und vermuthlich nur das Werk eines Gesellen jenes unbekannten Meisters sind die beiden Seitenschreine dieses Altarwerkes. Ein ähnliches, gleich köstliches Werk dieser Art soll sich in der Kirche des 1 St. südöstlich gelegenen Dörfchens Deyelsdorf befinden.

Mögen wir von Tribsees aus nach Stralsund zurückkehren, oder auf directerem Wege Rostock zu erreichen suchen, jedenfalls bietet der Weg bis zu diesem

Ziele hin wenig Bemerkenswerthes dar. Erst

Rostock

zeigt uns wieder, ähnlich manchen anderen Städten des Nordens und namentlich der Küste, die deutlichsten Spuren seiner ins 14. und 15. Jahrh. fallenden ehemaligen Blüthe. Sein Aussehen ist alterthümlich und ehrwürdig; die Häuser bewahren noch grossentheils in den spitzbogigen Mauerblenden, welche Thür und Fenster einfassen, in den Wandpfeilern, abgetreppten, hin und wieder zinnenbekrönten, oder von Fialen flankirten Giebeln ihr spätmittelalterliches Aussehen. Dazu kommt eine verhältnissmässig bedeutende Zahl von Kirchthürmen, die der Stadt ein sehr malerisches Ansehen verleihen. Nur Schade, dass die ehemalige Zierde des Marktplatzes, das Rathhaus, jetzt durch eine moderne Rococofaçade entstellt ist, über welche als Verkündiger einer besseren Vorzeit, die sieben Spitzthürmchen noch hervorragen.

Wir wandern durch die mit terrassenförmigen Trottoirs und kleinen Vorräumen vor den Häusern versehenen Strassen zunächst zu der im Mittelpunkt der Stadt liegenden Marienkirche, einem grossartigen Ziegelbau, der in seiner Anlage viel Aehnlichkeit mit dem früher erbauten Dom zu Schwerin hat, welcher für noch andere Kirchen des mecklenburgischen Landes als Vorbild gedient zu haben scheint. Aber hier hat sich der Meister des Baues in dem Verhältnisse der Höhe zur Länge etwas vergriffen, da die bedeutende Höhe des Mittelschiffes mit der allzu grossen Kürze des Langhauses nicht harmonirt. Die Seitenschiffe sind niedriger, aber von angemessener Höhe. Zwischen dem Langhause und dem vielseitig schliessenden, von einem Kapellenkranze umgebenen Chor liegt das weit vortretende Querschiff, dessen nördlicher Flügel mit fünf Seiten eines Zwölfecks schliesst, während der südliche einen platten Schluss hat. Die Pfeiler im Chor sind recht hübsch profilirt und für das Auge schlanker und gefälliger, als die achteckigen des Langhauses, deren schwerfälliges Aussehen dadurch noch erhöht wird, dass die reichgegliederten Scheidbogen schmaler sind als ihre Träger. Dazu kommen bedeutende Ungleichheiten in den Fenstern und Wandgliederungen, so dass sich aus allen diesen Umständen auf sehr verschiedene Bauperioden schliessen lässt. Der älteste Theil ist nämlich die Westfaçade mit ihren drei zusammenhangenden Thürmen, während alles Uebrige in verschiedenen Bauzeiten von 1398—1472 aufgeführt wurde.

Im Innern des Gebäudes werfen wir noch einen flüchtigen Blick auf die Steinplatte, unter welcher der hier in Rostock gestorbene Hugo Grotius seine Ruhestätte gefunden, und betrachten sodann die am Altmarkt gelegene, vielleicht um ein Jahrhundert ältere

Petrikirche mit ihrem, wenn auch nicht besonders schönen, doch sehr hohen Thurme, die insofern in schneidendem Gegensatz zu der Marienkirche steht, als bei ihr die Ausdehnung in der Breite den vorwiegenden Charakter ausmacht. Das Mittelschiff, dem die Seitenschiffe mit ihrem platten Abschluss nur um ein Drittel der Breite nachstehen, erhebt sich nur wenig über diese und endigt ohne die Unterbrechung eines Querschiffes östlich mit einem dreiseitig geschlossenen Chor. Schlicht achteckig sind die Arkadenpfeiler und nur an den vier Hauptseiten mit kleinen Bündelsäulen versehen, die sich als Gliederungen der Scheidbogen und als Gewölbedienste fortsetzen. Eine angenehme Belebung der Wände bilden die nach innen gezogenen Strebepfeiler und die durch dieselben hindurchlaufenden kleinen Arkadengalerien.

Fast ganz übergehen können wir füglich die am westlichen Ende der Stadt liegende Jacobikirche, weil sie in der Grundanlage mit der eben genannten nahe verwandt ist, ausser dass sie reicher und zierlicher in den Profilirungen ist, und dass die Seitenschiffe, wie der Chor, einen polygonen Schluss haben. Dagegen mag wenigstens eine kurze Wanderung zu der in wesentlichen Dingen von den vorigen Gebäuden abweichenden Nikolaikirche gemacht werden. Hier sind nämlich die Schiffe gleich hoch und fast gleich breit, die Arkadenpfeiler in weiten Abständen, rund mit acht gleich starken Dreiviertelsäulen als Gewölbedienste; wovon nur die beiden westlichsten Pfeiler ausgenommen sind, welche vermuthlich aus einer späteren Restauration herrühren. Der Westthurm mit seinem reich gegliederten Portale steigt massig viereckig empor. Das Innere besitzt ein recht beachtenswerthes geschnitztes Altarwerk, die Kreuzigung mit Aposteln und Heiligen daneben, ganz in dem der gothischen Zeit zu Anfang des 15. Jahrh. eigenthümlichen Stile, der die Gewänder in weichem Flusse, die Köpfe der Gestalten etwas dick, aber voll Würde darzustellen liebt. Darüber kleine Figürchen unter reichen Baldachinen.

Dieser verhältnissmässig reichen Anzahl nicht unbedeutender gothischen Kirchen, die selbst in Ermangelung bestimmter historischer Nachrichten auf eine bedeutende Blüthezeit in den zwei letzten Jahrhunderten des Mittelalters schliessen lassen würden, reiht sich aus der Neuzeit die durch Goethe's inschriftliche Worte bekannte Blücherstatue auf dem nach dem Helden benannten Platze an, ein treffliches Erzwerk (aus dem J. 1819) nach dem Modell *Gottfr. von Schadow's*, in welchem der Künstler auf Goethe's Veranlassung von seinem stets festgehaltenen Prinzipe, die Gestalten im Zeitkostüm erscheinen zu lassen, insofern abgewichen ist, als das Kostüm des

Marschall Vorwärts, der die linke Hand an den Säbel legt und in der Rechten den Commandostab hält, in einer, wie Goethe sagt, kunstgemässen (?) Bekleidung besteht, d. h. in antiken Gewandmotiven mit modernen Andeutungen. Eine Löwenhaut bedeckt den Rücken des Helden, auf dessen Brust der Kopf des Wüstenkönigs ruht, aber jene Haut ist mehr symbolisch angedeutet, als wirklich zu sehen.

Ein Ausflug nach Doberan.

Wer Sinn für Erforschung der Kunstdenkmale der Vergangenheit hat und dabei mit einigem mecklenburgischen Patriotismus ausgestattet ist, wird bei der geringen Entfernung von Rostock den Ausflug nach

Doberan

sehr belohnend finden. Denn hier ist die erste Pflanzstätte des Christenthums für Mecklenburg, hier in der Cisterzienserkirche auch die Ruhestätte der ritterlichen Herrscher des Landes. Wer sich nach einer Fahrt durch flache, einförmige Strecken, sei's von Wismar, oder von Rostock, dem Orte nähert, gelangt zuletzt in hügelige Gegend und sieht sich durch die waldumgebene Lage des Fleckens angenehm überrascht. So war es dem Charakter der Cisterzienserklöster angemessen; sie wurden meistens da erbaut, wo sich im kahlen, sandigen Norden Deutschlands Oasen fanden.

Abgesehen von einigen romanischen Ueberresten im Westen, beweist die ganze übrige Kirche auf den ersten Blick, dass sie nicht der 1232 geweihte Bau sein kann, von dem die Urkunden melden, dass sie vielmehr rein gothisch ist, und ebenfalls grosse Aehnlichkeit mit dem Dom in Schwerin hat. Mit ihrer ganzen Erscheinung stimmt die Angabe einer anderen, 1368 geschehenen Vollendung und Einweihung wohl überein. Die Seitenschiffe, viel niedriger, als das Mittelschiff, durchschneiden das Querschiff, und setzen sich um den aus einem halben Achteck geschlossenen Chor als ein Kapellenkranz fort, der, freilich nicht sehr hübsch, unter einem gemeinsamen Dache liegt. Als Cisterzienserkirche fehlt ihr, wie gewöhnlich, jede westliche Thurmanlage, statt deren sie nur einen kleinen Dachreiter auf der Vierung hat. Am nördlichen Kreuzflügel sehen wir, wie in Schwerin, kleine achteckige Treppenthürmchen, und an der ganzen Kirche denselben aus Kleeblattbogen von schwarzglasirten Steinen bestehenden Bogenfries. Statt dass aber dort am Aeusseren hässliche Strebebogen nach dem Mittelschiff zu angebracht sind, sind sie hier dadurch entbehrlich gemacht, dass sich die Pfeiler des Mittelschiffes zum Theil als Strebepfeiler am Aeusseren fortsetzen.

Im Innern überraschen uns ausser der durchgehenden rothen Ziegelsteinfarbe, die zwar einem modernen Anstrich angehört, aber einen eigenthümlich friedlichen Eindruck macht, in allen Formen die edelsten, schönsten Verhältnisse, welche die Kirche zu einem der merkwürdigsten Denkmale des norddeutschen Backsteinbaues machen. Die zweimal 10 Arkadenpfeiler sind sehr schlank, von viereckiger Grundform, haben an den Ecken Rundstäbe und an den Flächen Säulenbündel, welche oberhalb des Kämpfergesimses auch die Scheidbogen tragen. Ebenso bestehen die Träger der Gewölberippen des Mittelschiffes aus 5 gebündelten Rundstäben, welche an den meisten Pfeilern auf Consolen ruhen, die gleich den Capitälen aller Gewölbeträger, aus Stuck in hübschem gothischen Laubwerk gebildet sind. Eine besonders schöne Wirkung macht das grosse Fenster der Westseite, das, wie einige der übrigen, teppichartig behandelte Glasmalerei hat.

Durch seine sonderbare Bildung zeichnet sich das Querschiff aus. Gleich hoch mit dem Mittelschiffe, hat es nämlich in jedem Flügel 4 Kreuzgewölbe, die in der Mitte von einem schlanken, achteckigen Pfeiler getragen werden, welcher in der Flucht des fünften Arkadenpfeilers liegt. Diese beiden Pfeiler, welche, wie die Sage geht, der Baumeister ohne Loth und Richtmaass aufgeführt haben soll, sind bis zum Kämpfer hinauf mit architektonischen Mustern buntfarbig bemalt, was eine sehr belebende Wirkung hervorbringt. Im Uebrigen zeugt die Kirche von wohl überlegter Durchführung der dem Cisterzienserorden entsprechenden Einfachheit der Gothik.

Bewegliche Kunstdenkmale von bedeutenderem Werth sind zunächst die 2 Reihen geschnitzter Chorstühle mit ihren symbolischen Darstellungen, deren eine durch eine Weinrebe, an der sich eine Epheupflanze hinaufrankt, auf das Verhältniss des Menschen zum Erlöser hinweist, die andere die Versuchung eines Mönches durch den Teufel enthält. Ferner die beiden holzgeschnitzten Altäre, von denen der eine restaurirte, im hohen Chore, im mittleren Hauptbilde die Krönung der h. Jungfrau darstellt. Der andere, der noch seine alte Bemalung und Vergoldung beibehalten hat, war der ehemalige s. g. Laienaltar, der unter dem Scheidbogen zwischen Chor und Schiff stand. Er ist in den Darstellungen seiner beiden Seiten interessanter als jener; während wir nämlich auf der einen das Paradies mit der Schlange erblicken (die ein gekröntes Menschenhaupt hat) und die Verführung Adams durch Eva, und gleich daneben die Passion Christi, zeigt die andere, sehr beschädigte Seite die Jugendgeschichte Christi. Der Stil dieser Skulpturen ist der aus dem Anfange des 15. Jahrh. Ueber diesem letzteren Altar ein kolossales

Krucifix aus Holz; auf der Rückseite wiederum mit Maria der Himmelskönigin.

Andere, kleinere und zum Theil verstümmelte Kunstwerke, welche im Chor und in den umgebenden Kapellen sich befinden, sind ohne besonderen Werth, mit Ausnahme eines Altars in einer südlichen Kapelle, der das Dogma von der Menschwerdung des Logos ganz in derselben Weise behandelt, wie das oben beschriebene Altarwerk in Tribsees. Die Arbeit ist aber viel handwerksmässiger als dort. Noch viel naiv derber, als diese handgreiflichen Darstellungen, sind die komischen, unserm geläuterten Sinne fast ruchlos vorkommmenden Inschriften, die man an der Balustrade zwischen dem Chor und den Seitenschiffen lesen kann.

Die an der Aussenseite des nördlichen Kreuzflügels liegende kleine, achteckige Kapelle, in welcher ehemals „das heilige Blut" verehrt wurde, hat keine weitere architektonische Bedeutung.

XV.

Von Rostock nach Lübeck.

Sind wir nach einigen Stunden der Fahrt auf der Eisenbahn am nördlichen Ufer des Schweriner Sees angekommen, so folgen wir nicht dem in weitem Bogen den See umspannenden Laufe der Eisenstrasse, sondern schlagen auf der Station Kleinen die in spitzem Winkel sich abzweigende Bahn nach der Seestadt

Wismar

ein, die in vielen stattlichen Giebelhäusern ein mittelalterliches Gepräge an sich trägt und auf den ersten Blick von ehemaliger grosser Handelsblüthe zeugt. Diese Häuser haben in ihren Mauern meistens einen Wechsel von vielfach decorirten rothen und schwarzlasirten Backsteinen. Die Giebel sind gewöhnlich durch spitzbogige Mauerblenden in 3 Theile getheilt, abgetreppt und mit Zinnen bekrönt. Die Kirchen der Stadt, sämmtlich gothischen Stils, sind mächtig und grossartig und mehr in die Höhe als in die Breite gebaut. So insbesondere die

Marienkirche, die, bis zum Gewölbscheitel des Mittelschiffes 109 F. hoch, im Verhältniss dazu sehr schmal erscheint. Dagegen entspricht die bedeutende Länge von 300 F. mit Einschluss des Thurmes jener Höhe recht wohl, trägt aber ihrerseits dazu bei, die niedrigen Seitenschiffe noch unförmlicher erscheinen zu lassen. Der Chor ist, wie der des Schweriner Domes, vieleckig geschlos-

sen und, wie dort, mit einem Kapellenkranze versehen, aber das Vorbild ist im Ganzen roh und ziemlich ungeschickt nachgeahmt. Das wenige der Kirche Eigenthümliche sind die viereckigen, freilich aus späterer Zeit herrührenden Seitenkapellen in den Nebenschiffen, und die Kreuzflügel, die, wie in Doberan, 4 Kreuzgewölbe haben. Aber hier sind sie ausserdem von ungleicher Höhe, was das Unorganische dieser Anlage noch erhöht und für die Wechselbeziehung des Querschiffes zu den übrigen Bautheilen noch störender ist. Dazu kommt die Eigenthümlichkeit, dass die westliche Vorhalle, wie wir es bei einigen Kirchen Pommerns fanden, über die Umfassungsmauern des Langhauses vorspringt und auf diese Weise eine Art von zweitem Querschiff bildet. Dieser Westbau, der jünger als Chor und Langhaus ist, welche aus der 2. Hälfte des 14. Jahrh. stammen, enthält den ziemlich roh und unschön aufgeführten Thurm.

Abgesehen von einigen Wandgemälden am Pfeiler zwischen dem nördlichen Kreuzflügel und dem Seitenschiff, ist im Innern höchstens ein spätgothisches bronzenes Taufbecken zu erwähnen, das von 4 knieenden Engeln getragen, mit den Reliefstatuen der Apostel und mit Scenen aus dem Leben Christi versehen ist.

Noch disharmonischer ist der Eindruck, den die nahe gelegene Georgenkirche wenigstens im Innern macht. Das Aeussere ist sehr verschieden von dem der Marienkirche, der Chor ist nämlich platt geschlossen und bedeutend niedriger als das Langhaus; die Kreuzflügel haben eine hohe, von achteckigen Thürmchen flankirte Giebelwand, so dass das Aeussere noch ziemlich vortheilhaft wirkt; nur Schade, dass der westliche Vorbau, der auch hier eine Art von Querschiff bildet und auf einen starken viereckigen Thurm berechnet war, nicht vollendet ist. Aber im Innern steht weder die gewaltige Höhe von 118 F. bis zum Scheitel des Gewölbes in gutem Verhältniss zu der geringen Länge, noch die Höhe der Pfeiler zu den niedrigen Arkadenbogen. Auch ruhen die Gewölbeträger sonderbarer Weise oberhalb des Arkadenfrieses auf Consolen, welche auf der Nordseite aus edel, auf der Südseite aus fratzenhaft komisch gebildeten Menschenköpfen bestehen.

Vergleichen wir mit dieser in der Höhenrichtung kolossalen Kirchenanlage den dritten Bau, die Nikolaikirche, so finden wir, dass sie in ihrem Streben nach noch grösserer Höhe ihr Ziel (glücklicherweise) nicht erreicht hat. Während nämlich der polygone Chor überwölbt und sogar 128 F. hoch ist, trägt das Mittelschiff nur eine flache Holzdecke. Im Uebrigen ist die Anlage, auch in den sonderbar angefügten Kreuzflügeln, ganz ähnlich der der Marienkirche; aber die

Massen sind hier organischer entwickelt und gesetzmässiger behandelt als dort. Auch im Aeusseren ist das Bestreben, die Kolossalität durch allerlei Gliederungen und Ornamente zu beleben, nicht zu verkennen, was aber nur in geringem Grade erreicht ist. Der westliche Hauptthurm ist ganz einfach viereckig, von massenhaftem Körper und mit einem stumpfen Satteldach bedeckt. Ueber die Erbauungszeit der Kirche belehren uns die Urkunden, wenn sie sagen, dass 1386 eine Weihung (des Chores) stattgefunden habe, dass die übrigen Theile der Kirche in der Mitte des 15. Jahrh. gebaut und das Ganze 1460 geweiht worden sei.

Von jener Station Kleinen aus setzen wir die Fahrt nach dem am südwestlichen Ende des Sees so freundlich gelegenen

Schwerin

fort. Es ist als Stadt architektonisch unbedeutend, zeichnet sich aber durch einzelne bedeutende Denkmale der Kunst, namentlich der Architektur, aus. Das erste und wichtigste derselben ist unbedenklich der prächtige

Dom,

der ein imposantes Aeusseres und manche baulich charakteristische Eigenthümlichkeiten hat. Denn grossartig ist sein Aussehen durch die dunklen Backsteinmassen, mit denen er die umgebenden Häuser überragt, ernst und ehrwürdig ist der Charakter seiner gothischen Bauformen des 14. und des 15. Jahrh. In seiner Anlage, die, wie wir bereits sahen, das Vorbild mancher anderen benachbarten Kirchen wurde, besteht er aus einem hohen Mittelschiff, das in der Mitte von einem gleich hohen Querschiffe durchschnitten wird. Die niedrigen Seitenschiffe, über deren Dach allzu massige, plumpe Strebebogen zum Mittelschiff geschlagen sind, durchschneiden das Querschiff und bilden um den polygonen Chorschluss einen Kranz von 5 sechsseitigen Kapellen, die, wie es nachher z. B. in Doberan nachgeahmt wurde, auf unschöne, obwol bequeme Weise unter ein gemeinsames Dach gebracht sind, weshalb in die Ecken zwischen den einzelnen Kapellen ein derber Strebepfeiler gestellt ist. Uebrigens ist der Bau im Aeusseren einfach und schmucklos und nur durch den Bogenfries von zugespitzter Kleeblattform unter dem Dachgesims einigermaassen belebt. Sehr zierlich und an ihrem Platze nothwendig erscheinen die Thürmchen, von denen die Giebel der Kreuzflügel flankirt sind. Die Fenster der Kirche sind im Ganzen recht roh und müssten, um einen angemessenen Eindruck hervorzubringen, ein zierliches Maasswerk enthalten; am widerwärtigsten sind die des Mittelschiffes, die den unschönen Schluss einer gebrochenen Linie und eines flachen Spitzbogens haben. Das Einzige, was noch einer älteren, spätromanischen Anlage aus der 1. Hälfte des 13.

Jahrh. angehört, ist die westliche Thurmanlage mit ihren schweren, breiten Spitzbogen. Der Thurm selbst, der nicht einmal genau in der Axe der Kirche liegt, ist höchst unbedeutend und übersteigt kaum das Dach des Mittelschiffes.

Auch im Innern imponirt der Dom durch die Kühnheit seiner Längen- und Höhenverhältnisse und durch seine Raumvertheilung. Denn 10 Paar viereckiger Arkadenpfeiler scheiden die Schiffe; der Chor ist, wie wir schon am Aeusseren bemerkten, von gleicher Länge mit dem Langhause. Die Gewölbe sind meistens einfach mit Kreuzrippen versehen, nur die des Querschiffes sind reicher construirt, am reichsten das mittlere derselben. Ebenso reich und geschmackvoll sind die Arkadenpfeiler profilirt, dagegen fehlt es sehr an schöner, sorgfältiger Bildung der Capitäle. So trefflich also auch hier die Verhältnisse im Allgemeinen sind, so fehlt es doch dem Innern, grade wie dem Aeusseren, an feinerer Ausführung. Dieser Mangel und die entstellenden Einbauten, welche fast immer im Gefolge einer modernen, fürstlichen Kirchenandacht sind, beeinträchtigen einigermaassen den imposanten Eindruck des Ganzen.

Interessante Kunstwerke des Innern, wie wir deren bereits anderswo fanden, sind die grossen messingenen Grabplatten im südlichen Kreuzflügel, deren Figuren bloss durch eingravirte Umrisse gebildet sind. Die kleinere Doppelplatte derselben ist die ältere, weniger vollkommene; sie enthält die beiden Bischöfe Ludolf und Heinrich von Bülow, in ganz ähnlicher Anordnung wie wir es auf der Grabplatte der Nikolaikirche in Stralsund gefunden haben und im Dom zu Lübeck finden werden. Auch scheint sie, nach dem noch strengen, befangenen Stil der Zeichnung und den Buchstaben der Inschrift zu schliessen, ziemlich desselben Alters wie jene Stralsunder zu sein. Vorzüglicher ist die jüngere, 12 F. lange, 6 F. breite Doppelplatte, vom J. 1375, mit den Bischöfen Gottfried und Friedrich von Bülow. Die Anordnung der Personen und ihrer Umgebungen ist dieselbe, aber Alles ist reicher ausgestattet, die Gewänder sind mit Verzierungen so übersät, dass die Gesichter als die einzige ruhige Fläche daraus hervortreten. Ebenso ist die architektonische Einfassung die einer viel schmuckvolleren Gothik. Und doch weist Alles darauf hin, dass diese Schweriner Platten, sowie die Stralsunder und die Lübecker, wol aus einer und derselben Werkstatt hervorgegangen sind, deren Produkte sich allmälig vervollkommnet haben. Interessant ist unter den Darstellungen dieser grossen Platte der untere Streifen, welcher die Entführung einer Jungfrau durch einen zottigen Waldmenschen zu Pferde, und ein Trinkgelage solcher behaarter Gestalten enthält, die

zwar den Papposilenen des Alterthums gleichen, hier aber in allegorisch mildernder Weise den Tod darstellen sollen, wie er den Menschen ereilt.

Auch an Kunstwerken der neuesten Zeit besitzt der Dom einige nicht unbedeutende Schöpfungen der Malerei, nämlich erstens die 3 grossen nach *Cornelius'* Cartons von *Ernst Gillmeister* gemalten Glasfenster der Heiligenblutskapelle; das mittlere mit der Himmelfahrt Christi mit Maria und Johannes, die beiden seitlichen mit den Einzelgestalten Moses, Jesaias, Petrus und Paulus. Das mittlere Fenster ist in hellen, strahlenden Farben durchgeführt, die anderen in volleren, gesättigteren Tönen; alle Gestalten in Zeichnung und Charakteristik vortrefflich. Sodann das Altarbild der Kreuzigung vom Hofmaler *Gaston Lenthe*, den man, wenn ich nicht irre, in 2 anderen Werken besser kennen lernt, womit er die kleinen mecklenburgischen Kirchen in Röbel am Müritzer See und in dem Dorfe Tempzin (unweit der Eisenbahnstation Blankenberg) geschmückt hat.

Als nämlich vor einigen Jahren die hart am Ufer des Müritzer Sees liegende baufällig gewordene Kirche zu Röbel, die, wie so viele andere mecklenburgische Landkirchen, aus der Uebergangsperiode des 13. Jahrh. stammt, restaurirt wurde, beauftragte man den erwähnten Glasmaler *Gillmeister* mit der Ausführung von 3 Glasgemälden über dem Chor (ähnlichen Inhalts wie die des Schweriner Domes) und *Lenthe* mit der Ausführung des Altarbildes, welches das Abendmahl Christi mit den Jüngern darstellt, und zwar den Moment der Einsetzungsworte. Die Composition des von den Jüngern umgebenen Heilandes ist im Ganzen ähnlich der auf dem weltbekannten Abendmahle Leonardo's, aber der Stuhl des etwas zu stark charakterisirten Judas ist leer; er selbst geht mit den Silberlingen in der Hand der Thür des Hintergrundes zu. Ein grossartigeres Werk als dieses ist wol das in der genannten Kirche zu Tempzin, wo der Künstler in 8 lebensgrossen Figuren die Abnahme vom Kreuz in einer Weise dargestellt hat, die das Werk zu einer der besten Leistungen der deutschen Kunst macht. Der in 2 bekannten Meisterwerken, von Rubens (im Dom zu Antwerpen) und von Daniele da Volterra (in S. Trinitá de' Monti in Rom), im Ganzen aber selten behandelte Gegenstand ist dort so aufgefasst, dass die concrete Seite mit der geistigen des Schmerzes und der Trauer eng verbunden ist. Die obere Abtheilung zeigt das Herabnehmen vom Kreuze, welches von 2 Männern und dem den Uebergang zu der unteren Gruppe bildenden Joseph von Arimathia bewirkt wird. Diese besteht aus der Mutter Maria, Johannes, Magdalena und einer anderen, weiblichen Gestalt. Die

ganze Composition ist äusserst sinnreich und tief durchdacht, und wenn auch die grossartige Kraft des Volterra und die treffliche Farbengebung des Rubens hier nicht erreicht ist, so sind doch Zeichnung, Ausdruck und Gewandung sehr zu loben.

Der zweite grössere Bau Schwerin's ist das auf einer Insel zwischen Stadt und Schlossgarten so reizend liegende

SCHLOSS

mit seinen vielen Thürmen, Zinnen und zum Theil vergoldeten Kuppeln. Vom J. 1844 an wurde das alte, im Renaissance-Stil des 17. Jahrh. aufgeführte Gebäude einem völligen Umbau unterworfen und dieser, der wieder das Gepräge desselben Stils an sich tragen sollte, dem Hofbaurath *Demmler* übertragen, welcher dazu als Vorbild das Schloss zu Chambord in Frankreich wählte. Später setzte *Stüler* in Berlin den Bau fort und brachte ihn bis jetzt seiner Vollendung nahe. Bei dieser in der allgemeinen Anlage beobachteten Aehnlichkeit mit dem Schlosse zu Chambord ist jedoch der wesentliche Unterschied zu bemerken, dass das vor uns liegende über den Souterrains 3 Stockwerke hat, also im Charakter höher strebend ist. Seine runden Eckthürme sind schlanker und zierlicher, und das Ganze in seinem burgähnlichen Charakter weniger ernst und würdevoll, aber lebendiger, als das französische. Wer an das nach der Stadtseite liegende Hauptportal gelangt ist, erblickt in einer grossen Nische über dem Thore die kolossale Reiterstatue des slawischen Fürsten Niklot, der der Stammvater des Regentenhauses sein soll, ein Werk des Bildhauers *Genschow.* In kleinen Nischen daneben und an anderen Plätzen die Statuen und Büsten derjenigen Landesfürsten, welche das Schloss bewohnt oder daran gebaut haben. Einen prächtigen Anblick gewährt insbesondere die hinter dem Portal belegene, in starker Vergoldung prangende, und mit der Figur eines siegenden Engels gekrönte Kuppel, sowie das reich verzierte, durchbrochene Treppenhaus im Hofe.

Weniger der Umbau des Schlosses selbst, als die damit verbundene Anregung verschiedener Kräfte in Plastik und Malerei ist für Schwerin wie für das ganze Land von Bedeutung und lässt dasselbe seit einem Decennium hinter den deutschen Kunstbestrebungen nicht zurückbleiben. Das Erste nämlich, was in der Malerei für das Schloss geschaffen wurde, sind die 18 grossen Glasgemälde für die 6 Fenster des von dem alten Bau des 17. Jahrh. noch erhaltenen, flachgewölbten Saales. Jedes dieser 6 besteht aus 3 verbundenen Rundbogenfenstern. Es war also die Aufgabe, 18 der edelsten Vorfahren des grossherzoglichen Hauses wo möglich in Portraitähnlichkeit darauf darzustellen. Zu diesen Gestalten entwarf der Hofmaler *Schumacher* die Cartons, deren Ausführung

der erwähnte Glasmaler *Gillmeister* in tiefer, satter Färbung vollzog. Recht hübsch ist auch der über jeder einzelnen Figur angebrachte Baldachin mit kleinen grau in grau gemalten Begebenheiten aus dem Leben des darunter stehenden Fürsten. Derselbe Maler führte vor Kurzem auch nach den Cartons von *Lenthe* die grossen Malereien auf den 5 Fenstern hinter dem Altar der Schlosskirche aus. Das erste gibt uns Noah's Opfer, Abraham's Opfer, Moses mit den Gesetztafeln, darüber die Engel Michael und Gabriel, unten den Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradiese und das erste Elternpaar; das zweite die Richter, Könige und Propheten; das dritte die Taufe im Jordan, die Geburt Christi und Christus im Tempel; das vierte als Hauptbild des Ganzen die Kreuzigung, darunter das Abendmahl; das fünfte Christus als Gärtner, darüber 2 Engel mit Sprüchen, in der Mitte die Dreieinigkeit; unten die Grablegung und die 3 Marien am Grabe. Sämmtliche Bilder sind von tiefen, gesättigten Farben in den Fleischpartien. Hier finden wir auch an den Wänden eine Menge von neu ausgeführten stereochromischen Malereien auf Goldgrund: nämlich 12 in der Geschichte des Christenthums wichtige Männer, von *Pfannschmidt* (aus Berlin), der auch auf dem fürstlichen Chor, unter der Orgel, die Taufe Pribislaw's malen wird. Ausserdem sind noch die Maler *Peters*, *Elster* und *Fischer* aus Berlin und der genannte *Schumacher* mit Fresken in den Sälen und Verbindungsgalerien beschäftigt, so dass der Umbau des Schlosses ein überaus reges Kunstleben zur Folge gehabt hat.

Die grossherzogliche Gemäldegalerie, welche zwar an Mannigfaltigkeit der verschiedenen Schulen und ihrer Meister den Galerien grösserer Residenzen nachsteht, enthält doch manche beachtenswerthe Werke der Niederländer des 17. Jahrh., namentlich *Wouwermann*, *Paul Potter* und vor Allen den späteren, bekannten naturalistischsten aller Portraitmaler, *Balthasar Denner*, den man, da er hier die grösste Zeit seines Lebens zubrachte, nirgends besser kennen lernen kann. Auch den neueren, einheimischen Künstlern ist gestattet, hier in der Galerie ihre Werke auszustellen.

Nicht uninteressant, besonders für den Alterthumsfreund, ist auch der Besuch des Antiquariums, das manche Kunstwerke und Geräthe der vorchristlichen Zeiten und aus dem Mittelalter viele Holzschnitzereien von Altären besitzt, darunter ein ausgezeichnetes Altarwerk aus der Kirche zu Neustadt, das in Anmuth der Bewegungen, in seelenvollem Ausdruck und in richtigem Verhältnisse des Kopfes zum übrigen Körper dem oben betrachteten Altarwerk in Tribsees völlig gleich steht. Den Gegenstand bildet die von Christus gekrönte

Maria, umgeben auf den Seiten von Aposteln und anderen Heiligen.

Wenn wir nun noch die vor dem Theater stehende Erzstatue von *Rauch*, die den Grossherzog Paul Friedrich († 1842) darstellt, und im Regierungsgebäude die Fresken des erwähnten Malers *Schumacher*, welche einige Hauptmomente der mecklenburgischen Geschichte vergegenwärtigen, in Augenschein genommen haben, so richten wir den Blick auf unser nächstes Reiseziel, das auf einer Insel seines Sees so lieblich gelegene Städtchen

Ratzeburg.

Obwol bekanntlich die Hauptstadt des Herzogthums Lauenburg, bietet es unter allen deutschen Städten nicht etwa das frappante Beispiel eines zweien deutschen Fürsten angehörenden Besitzes, sondern das noch frappantere eines Besitzes, der in einigen Theilen einem deutschen, in anderen einem ausserdeutschen Fürsten angehört. Einer jener rein deutschen Stadttheile ist der mecklenburg-strelitzische Dom, ein spätromanischer Gewölbebau, über den wir, da er sich dem Kenner des Braunschweiger Doms auf den ersten Blick als eine Copie desselben erweist, uns mit einigen kurzen Notizen begnügen.

Mit Ausnahme der etwas jüngeren südlichen Vorhalle, deren Mittelpfeiler uns unter dem Kämpfergesims das für den älteren Ziegelbau der nordischen Gegenden, vorzugsweise der Mark Brandenburg, charakteristische Dreieck bietet, ist der Dom ein ausgebildeter rundbogiger Gewölbebau mit spitzbogigen Kreuzgewölben ohne Rippen, welcher also, wie man schon hieraus schliessen kann, nicht der um die Mitte des 12. Jahrh. geschehenen Gründung des Domstiftes angehört, sondern dem Anfang des 13. Jahrh. Der Braunschweiger Dom wurde nämlich zwar 1194 geweiht, allein 1227 geschah eine neue Einweihung desselben, so dass der Ratzeburger gewiss später fällt, aber auch ebenso gewiss noch ins 13. Jahrh.

Von Ratzeburg aus bringt uns der Bahnzug in weniger als einer Stunde vor's alterthümlich imposante Holsteinthor der thurmreichen Hansestadt

Lübeck,

die einst der Mittelpunkt aller künstlerischen Bestrebungen war, welche in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters in den baltischen Ländern germanischer Cultur hervortraten, und die gleich dem süddeutschen Nürnberg, wie wenige andere Städte, den mittelalterlichen Charakter in Bauart und Einrichtung ihrer Häuser bewahrt hat und absichtlich noch jetzt bewahrt. Keine Beischläge zieren die Façade der Häuser, aber stattliche, oft abgetreppte Giebel mit Eckthürmchen. Die Geschosse der älteren Häuser sind unterhalb des Giebels meistens in der Weise vertheilt, dass zwischen

dem unteren und dem obersten, höheren ein mittleres halbes Geschoss liegt, so dass die Höhe des Hausraumes die der unteren anderthalb Geschosse zu erreichen pflegt. Dazu kommen in Tracht und Sitte des Volkes so viele Eigenthümlichkeiten, dass Lübeck wenigstens bis zur Hineinziehung ins deutsche Eisenbahnnetz auch hierin als einzig in seiner Art dastand.

Schon deshalb, weil eine Wanderung durch diese alterthümlichen Häuserreihen dem Freunde mittelalterlicher Kunst besondere Freude gewährt, betrachten wir zunächst den am südwestlichen Ende der Stadt liegenden

Dom,

das älteste, aber nicht das erfreulichste und ansehnlichste Architekturwerk der Stadt. Nicht durch seine Höhe, sondern durch seine Länge kommt er an kubischem Inhalte den grösseren deutschen Kirchen gleich. Im Mittelschiff, im Querschiff und in den beiden Westthürmen zeigt sich die ursprüngliche Anlage einer romanischen Pfeilerbasilika, mit Gewölben ohne Kreuzrippen; die Seitenschiffe dagegen, die sich um den gothischen Chor als Umgang herumziehen und einen Kapellenkranz bilden, stammen aus der ersten Hälfte des 14. Jahrh. Hübsch sind nur hier im Chor die mit 4 Halbsäulen besetzten Rundpfeiler, aber schöner und reicher als diese Haupttheile der Kirche ist in ihrem Stile des Ueberganges die nördliche Vorhalle mit dem darin befindlichen Portal, das aus Sandstein und Basalt besteht, während die meisten übrigen Theile der Kirche, auch die des noch zum Theil vorhandenen Kreuzganges, aus Backstein bestehen.

Das eigentliche Interesse des Domes besteht indessen, abgesehen von dieser Vorhalle, mehr in den Denkmalen der Zeichenkunst und Malerei. Wir meinen die schon oben erwähnte b r o n z e n e G r a b p l a t t e, welche in Umrisszeichnung die kolossalen Gestalten der lübischen Bischöfe Burchard von Serken und Johann von Mul enthält. Nach ihrem Todesjahr und dem Stil der Zeichnung und Darstellungsweise zu schliessen, ist sie bald nach der Mitte des 14. Jahrh. verfertigt. Beide stehen in gleichfalls eingravirten architektonischen Nischen, deren Fuss, Seiteneinfassung und bekrönende Tabernakel-Architektur mit kleinen figürlichen Darstellungen geschmückt sind. Den Grund bildet ein teppichartiges Ornament. Eben durch diesen Reichthum und den gothischen Stil der Nischenarchitektur, der ganz das Gepräge des norddeutschen Backsteinbaues an sich trägt, und vielleicht auf Lübeck selbst als auf den Entstehungsort der Platte hinweist, ist das Werk sehr bedeutsam.

Ausser einem wenig Merkwürdiges bietenden ehernen Taufständer vom J. 1455, dessen Giesser, wie daran geschrieben ist, ein gewisser *Laurenz Grover* war,

dessen Begräbnisskapelle sich auch im Dom befindet, ist nun das herrliche, berühmte Werk der Malerei von *Hans Memling* in der Greveradenkapelle genauer zu betrachten, ein grosses Triptychon mit einem doppelten Flügelpaare. Es trägt die Jahreszahl 1491, die späteste, welche von der Entstehungszeit der Werke des „duitschen Hans" existirt, während das Danziger Bild die frühste dieser Zahlen trägt. Die Aussenseite des äusseren Flügelpaares zeigt die Verkündigung; die Innenseite die hh. Blasius und Aegidius mit dem Reh, also zwei auf die Einöde und Wildniss bezügliche Heilige. Dann folgt die Aussenseite des zweiten Flügelpaares mit Johannes dem Täufer und Hieronymus, der, gleichfalls in einsamer Wildniss lebend, einen Löwen als Attribut neben sich hat, dem er einen Dorn aus dem Fusse zieht. Oeffnet man auch dieses Flügelpaar, so erscheint auf der Innenseite dieser Flügel und auf dem Mittelbilde in reicher Composition die ganze Passionsgeschichte Christi; links nämlich ganz in der Memlingschen Compositionsweise (siehe Münchener Pinakothek Kab. IV, 63) vom Hintergrunde bis in den Vordergrund eine Menge einzelner Scenen vom Gebet Christi am Oelberge bis zur Kreuztragung. Hier sind im Vordergrunde ein Kriegsknecht, der den Heiland an einem Stricke nach sich zieht, und der mitleidig das Kreuz anfassende Simon von Kyrene die Hauptfiguren. Vorn kniet auch, wie auf dem Münchener Bilde, der Stifter. Der kleine Hund aber, der den im Wege sitzenden Frosch ängstlich ansieht, hat wol nur die allgemeine, symbolische Bedeutung der Theilnahmlosigkeit der Natur und der Thierwelt an den uns umgebenden tragischen Ereignissen. Das Mittelbild ist die einfache Kreuzigung, ohne Nebenscenen. Zwei Kriegsknechte stossen dem am Kreuze hangenden Leichnam die Lanze in die Seite; am Fusse des Kreuzes Maria und Magdalena, und unter dem Haufen der Juden auch die hervorragende Gestalt des gläubigen Hauptmannes. Rechts im Vordergrunde die um die Kleider würfelnden Kriegsknechte. Auch hier im Mittelbilde eine ähnliche, humoristisch eingeflochtene Scene. Der Flügel rechts ist mit den Darstellungen von der Grablegung bis zur Himmelfahrt bemalt.

Was das Lübecker Bild dieses Meisters von dem Danziger und von seinem dritten grösseren Werke, dem Johannesaltar in Brügge, der der Zeit nach zwischen jene beiden fällt, unterscheidet, ist ein gewisser Mangel an Schönheit und Anmuth der Bewegungen und an Einheit in der Composition, dagegen auch wieder ein bedeutender Fortschritt der Malerei und Farbengebung.

Architektonisch viel bedeutender als der Dom ist die

Marienkirche,

ein Backsteinbau, welcher, 1276 gegründet und angeblich schon 1310 vollendet, als Musterbild einer den französischen Kathedralenstil befolgenden edlen Gothik dasteht und in den benachbarten Ländern vielfache Nachahmung fand. Seine Grundform ist das gewöhnliche lateinische Kreuz: ein hohes Mittelschiff mit halb so hohen Seitenschiffen, die zwischen den Strebepfeilern an jeder Seite mit Kapellen versehen sind, sich jenseit der Kreuzflügel fortsetzen und um den aus dem halben Achteck geschlossenen Chor einen Umgang mit einem reichen Kapellenkranze bilden. Die einfachen Kreuzgewölbe des Mittelschiffes werden von den Strebepfeilern der Seitenschiffe aus durch leichte Strebebogen gestützt. Die Arkadenpfeiler, von viereckigem Kern, haben an den beiden Hauptseiten als Gurtträger 3 Halbsäulen mit Laubkapitälen, und an den Nebenseiten für die Scheidbogen einen vorgelegten Pilaster, der sich wie ein Band ohne weitere Unterbrechung um den Bogen herumzieht. Die Fenster, durch 2 vertikale Stäbe in 3 Theile getheilt, stehen im Langhause in 3 Reihen über einander. Im Westen erheben sich 2 kräftige viereckige, in eine Pyramide auslaufende Thürme bis zu einer Höhe von 425 F., so dass sie an wirklicher (nicht etwa nur projectirter) Höhe nur vom Strassburger Münster, vom Martinsthurm in Landshut und vom Stephansthurm in Wien übertroffen werden. Ausserdem auf der Vierung ein schlanker Dachreiter. Der ganze Bau ist sehr einfach, streng und schmucklos durchgeführt und imponirt vorzugsweise durch seine richtigen Raumverhältnisse.

Bei dem, was uns das Innere an Kunstwerken beut, beginnen wir mit den nicht sehr bedeutenden plastischen und schreiten dann zu den wichtigeren Denkmalen der Malerei fort. Jene sind der eherne Taufständer aus dem J. 1337, das Sacramentshäuschen, ebenfalls aus Erz, aus dem J. 1479, ein zierliches, in spätgothischem Geschmack decorirtes Werk, und der durch seine vielen geschnitzten Figuren ebenfalls hieher gehörende, spätgothische Lettner von 1500. Wichtiger ist die uns den Uebergang zur Malerei bereitende e h e r n e G r a b p l a t t e des 1521 gestorbenen Bürgermeister Tidemann Berk und seiner Gemahlin, welche sich von jenen oben betrachteten dadurch unterscheidet, dass sie, wie aus diesem Todesjahr hervorgeht, bedeutend später, also am Schlusse der gothischen Periode entstanden ist; und dass die Gestalten nicht blos durch Umrisse angegeben sind, sondern auch durch schraffirte Schattirungen. Ein buntes teppichartiges Ornament bildet den Grund. Als Einfassung dient ein breites Band mit mehreren kleinen Feldern, welche die verschiedenen Abschnitte des Menschenlebens von der Geburt

bis zum Tode in sehr naiver Auffassung darstellen. Leider ist aber etwa das untere Viertel der Platte abgebrochen.

Das älteste, in mancher Beziehung auch wol interessanteste unter den Werken der Malerei der Kirche sind die Glasmalereien aus dem Anfang des 15. Jahrh., welche sich in der ehemaligen Burgkirche befanden und jetzt 6 Fenster der Marienkirche schmücken: Scenen aus den Legenden des h. Petrus, des h. Hieronymus, der Auffindung des h. Kreuzes, der h. Magdalena u. s. w., die durch Band- und Rankengewinde eingeschlossen werden, so dass jedes einzelne Fenster ein teppichgeschmücktes Ganzes bildet. Sie haben aller Wahrscheinlichkeit nach den Florentiner *Francesco Livi*, den Sohn des Domenico Livi von Gambasso, zum Meister, der einen grossen Theil seines Lebens in Lübeck zubrachte und 1436 nach Florenz ging, um die Glasmalereien für den dortigen Dom anzufertigen. Sie sind aber in ihrem ganzen Charakter rein deutsch und zeigen eine hohe künstlerische Durchbildung und offenbare Aehnlichkeit mit den Werken der späteren Kölnischen Maler.

Dagegen sind die Bilder der altniederländischen Schule, welche sich in der Marienkirche befinden, weder so wichtig, dass wir ihnen eine besondere Betrachtung zu widmen hätten, noch auch in Bezug auf ihren Urheber hinlänglich gesichert. Beigelegt werden sie dem *Bernhard v. Orley*, dem *Jan Mostaert*, sogar dem *Matthäus Grünewald*. Das wichtigste darunter ist wol das gewöhnlich dem *Mabuse* zugeschriebene, mit ⋛ bezeichnete Altarwerk, das nur eine das ganze Bild bedeckende Thür hat. Diese ist aussen grau in grau mit Maria als Himmelskönigin und den beiden Johannes, und inwendig mit der Anbetung der Könige bemalt. Das Hauptbild der Tafel selbst zeigt die Kreuzigung mit vielen Figuren, in einer dem Memling ziemlich ähnlichen Compositionsweise.

Künstlerisch ganz werthlos ist der von einem unbekannten Meister des 15. Jahrh. herrührende, später oft übermalte Todtentanz, eine Reihenfolge jener bekannten Darstellungen, in denen der Tod die Personen verschiedenen Alters und Standes von ihren Beschäftigungen abruft, wie wir sie bekanntlich am besten in Zeichnungen von Hans Holbein (siehe Basel) besitzen.

Dann folgen die Schöpfungen der modernen Malerei, unter denen ausser einem Werke vom jüngeren *Tischbein* vorzüglich 2 Bilder von *Overbeck* sehr bemerkenswerth sind. Das erste (in der Beichtkapelle) ist der Einzug Christi in Jerusalem, an welchem der Meister bei seinem Lehrer Füger in Wien bereits 1809 und später in Rom arbeitete, es aber erst 1824 vollendete. Ein feierlicher, einfach geordneter Zug von etwa 150 Figu-

ren zieht in leicht übersehbaren Gruppen an uns vorüber. In der Mitte der Heiland in ernster, göttlicher Erhabenheit; um ihn her schaaren sich die Jünger, von denen jeder aufs trefflichste individualisirt ist; vor ihnen gehen die heiligen Frauen. Sehr verschiedenartig ist der Eindruck, den die Begebenheit unter der Menge von Zuschauern hervorbringt; bei dem Einen ist es Freude und Jubel, bei dem Anderen die innige Sehnsucht nach dem Schauen des göttlichen Meisters, bei dem Dritten Neugier oder Zweifel, und wieder bei Anderen Hass und Verfolgungssucht. Eine der sprechendsten Gruppen sind unter dem Palmbaum die 4 Asiaten, die sich über den Vorgang unterhalten und einen Theil der tiefen Bedeutsamkeit desselben ahnen. Unter den Zuschauern erblicken wir bekanntlich auch den Künstler selbst, seine Gattin, seinen Vater (den Dichter Overbeck) und seine Mutter. Unter allen grösseren Bildern des grossen Meisters ist vorzugsweise dieses vom Hauch des stillen Friedens und der heiligen Ruhe erfüllt, der uns aus den Malereien des altkirchlichen Stils anweht und wie eine heilige Tradition zu uns redet. Das zweite, weniger grosse Bild desselben Meisters ist (in der Sacristei-Kapelle) die Trauer um den Leichnam Christi (die Pietà), eine für diesen Gegenstand reiche Composition, vom J. 1845, die in der Geschichte der Malerei und vornehmlich in der Entwicklungsgeschichte Overbeck's dadurch Epoche macht, dass der Künstler seinen Gestalten, mit Ausnahme des Heilandes, des Nikodemus und des Joseph von Arimathia, hier ganz andere, vollere Formen eines breiteren Stils beilegt, dessen Vergleichung mit dem durch den Einzug in Jerusalem vertretenen traditionellen Stil hier doppelt interessant ist. Obwol Thorwaldsen diese Veränderung des Overbeckschen Stils mit wahrhafter Freude begrüsste, so hat der Meister später doch keinesweges in allen Werken denselben volleren Klang wieder ertönen lassen.

Da unter den übrigen Kirchen der Stadt die gothische Petrikirche wegen ihrer im Ganzen selten vorkommenden Fünfschiffigkeit und die Katharinenkirche wegen der hässlichen Form ihres im Westen spitz laufenden nördlichen Seitenschiffes und ihrer alten Wandmalereien von geringem Kunstwerth sind, so wenden wir uns zu einigen alterthümlichen Profanbauten, und zwar vor Allem zum Rathhause, das in spätgothischer Zeit, nämlich 1442—1517 erbaut, einst der Sammelpunkt der Abgeordneten des Hansabundes war. Der Hansasaal ist leider durch einen Umbau 1817 in kleine Gemächer getheilt, aber in manchen andern Räumen, z. B. in der Vorhalle, im Audienzsaale und sonst befinden sich noch alte Malereien und Holzschnitzwerke. Die letzteren findet man weit interessan-

ter und kunstreicher rings an den Wänden des Hauses der Kaufleute Compagnie (Schüsselbuden Nr. 194), obwol sie späteren Ursprungs, ganz und gar der Renaissancezeit des 16. Jahrh. angehören.

Was sich ausserdem an Werken der neueren Kunst, namentlich an Cartons oder Oelbildern des von hier gebürtigen *Overbeck* in Privatsammlungen findet, verdient wahrscheinlich wol, zu allgemeinerer Kenntniss gebracht zu werden, als es bisher meines Wissens geschehen ist.

XVI.

Von Berlin über Stendal nach Magdeburg und Halberstadt.

Das durch die Eisenbahn fast zu einer Vorstadt Berlin's gewordene

Potsdam,

das seine Entstehung erst eigentlich dem grossen Kurfürsten und seine glänzendste Ausschmükkung bekanntlich dem „alten Fritz" verdankt, in dessen Fussstapfen seine drei Nachfolger mehr oder weniger traten, repräsentirt in seinen baulichen Werken, wie in den Schöpfungen der Plastik und Malerei fast nur die Rococoperiode und die neueste Zeit. Letzterer gehören einige im Laufe der letzten Decennien erbaute Kirchen an.

Als eine solche verdient zunächst die

NICOLAIKIRCHE

(dem Schlosse gegenüber) eine ehrenvolle Erwähnung; ein höchst eigenthümliches Gebäude, das 1830 nach *Schinkel's* Plan unter der Leitung von *Persius* begonnen und in seinem quadratischen Unterbau 1837 eingeweiht wurde. Nach Schinkel's Tode begann Persius 1843 den hohen, runden Oberbau, den nachher *Stüler* fortführte und 1850 zu Ende brachte. Es ist im Aeusseren ein Quadrat von 118 F. Seite, an welches sich vorn ein Porticus von sechs korinthischen Säulen und hinten eine runde Absis anschliesst. Dieser Porticus verleiht mit seinem Giebelfelde, das nach Schinkel's Zeichnung eine von *Kiss* modellirte Reliefdarstellung der Bergpredigt enthält, dem erhabenen Aeusseren seinen Ausdruck; dazu kommt weiter hinauf der herrliche Kranz von 28 Säulen, welcher den unteren Theil des Tambours der Kuppel umgibt, und die schöne Linie der Kuppel selbst, die freilich durch ihre Höhe dem Ganzen mehr den Charakter eines mächtigen Thurmbaues, als einer Kirche verleiht. Die vier Thürme über den Ecken des Unterbaues lagen nicht in

Schinkel's Plan, und wurden erst später aus constructiven Gründen von Persius hinzugefügt. — Im Innern entsteht durch die an den vier Ecken ausgesparten Räume für die Treppen und die Sacristei die Gestalt eines griechischen Kreuzes, dessen kurze Schenkel mit Tonnengewölben von 60 F. Spannweite bedeckt sind, während über dem quadratischen Mittelraum sich eine Kuppel von 164 F. Höhe erhebt. Drei dieser Kreuzflügel enthalten auf korinthischen Säulen ruhende Emporen; der an die Absis grenzende, in welchem sich die Kanzel und der Taufstein befinden, ist ein freier Chorraum ohne Empore.

Der würdige Eindruck, den das Innere durch seine architektonischen Verhältnisse macht, wird noch erhöht durch die einfachen Ausschmückungen griechischen Stils. Kanzel und Orgelgehäuse haben angemessene bildnerische Zierde; aus schwarzem Marmor sind der Altar und der Taufstein, aus gelbem die Säulen des Altarbaldachins. Ausserdem an der Wölbung der Absis und der Kuppel Freskobilder auf Goldgrund nach *Schinkel's* Entwürfen von *Rosenthal* ausgeführt.

Unter den anderen Kirchen der Stadt, die fast sämmtlich der Regierungszeit Friedrich Wilhelm's I. und Friedrich's des Grossen angehören, sind weder die katholische, noch die französische, eine für ihre geringe Grösse in den Verhältnissen zu schwerfällige Rotunde von *Joh. Boumann*, noch die etwas ältere Garnisonkirche, die Grabstätte jener beiden Herrscher, architektonisch bemerkenswerth, doch verdienen in letzterer einige Gemälde von *Wach*, *W. Schadow* und *Begas* (Taufe Christi, 1823 in Rom gemalt), Erwähnung.

Geringer Beachtung werth ist auch das von demselben *Boumann* 1754 (nach dem Muster des Amsterdamer Rathhauses) gebaute, einst vielgerühmte Rathhaus mit seinen korinthischen Säulen, die eine Attika mit einem runden Thurm tragen, dessen Kuppel widersinniger Weise einen kolossalen, aus Kupfer von *Jury* verfertigten Atlas trägt.

Das 1673 begonnene, von *de Bodt* in seinen Haupttheilen (namentlich im Portal) um 1700 weitergeführte, aber erst von *Knobelsdorf* unter Friedrich d. Gr. vollendete königl. Schloss gewährt zwar keinen erfreulichen Anblick, hält aber in seinem Rococostil noch ein gewisses Maass. Die Gemächer des Innern bieten, so weit sie zugänglich sind, gar manche Erinnerungen an den „grossen König" und manche Werke derjenigen französischen Maler, mit denen er seine Umgebung zu schmücken liebte, wie *Lesueur*, *Watteau*, *Pesne*, auch einige Werke neuer Meister, z. B. von *Begas*, *Sohn*, *v. Klöber*, Architekturstücke von *Hasenpflug* und Landschaften von *Kalkreuth*.

Da weder die Fechtergruppen und anderen Figuren, welche sich in den an das Schloss grenzenden

Colonnaden befinden, noch im Park die bleierne Gruppe der Amphitrite, von Neptun auf dem Muschelwagen gezogen, von Bedeutung sind, so wenden wir uns zu der Reihe von Bronzebüsten berühmter Feldherren aus dem Befreiungskriege, von *Rauch*, und dann (mit Uebergehung der 12 Marmorstatuen vor der Allee am Paradeplatze) zu dem Wilhelmsplatze, wo wir das Bronzedenkmal Friedrich Wilhelm's III. von *Kiss* (aus dem J. 1845) finden, das „dem Vater des Vaterlandes die dankbare Vaterstadt" errichtete. Der König ist als Krieger in Uniform mit dem zwar schön modellirten, aber die Formen der unteren Hälfte des Körpers doch völlig verdeckenden Mantel dargestellt.

Die Umgegend Potsdam's.

Wichtiger für die künstlerische Ausbeute, als Potsdam selbst, ist seine Umgegend und vor allen Dingen das weltbekannte Sanssouci mit seinen vielen durch die Kunst des vorigen Jahrhunderts und der Gegenwart reich geschmückten Oertlichkeiten.

Der Weg nach Sanssouci führt uns zunächst nach der bereits an die weiten Gartenanlagen des Schlosses grenzenden, neuen Friedenskirche, einem von *Persius* 1845 begonnenen und unter *Stüler's* Leitung durch den Architekten *Hesse* 1848 vollendeten Gebäude im Stil einer altchristlichen Basilika mit freistehendem Glockenthurm. Der Haupteingang hat eine Vorhalle, an welche sich ein von einer Säulenhalle umgebenes Atrium anschliesst. Von aussen durch eine Mauer abgeschlossen, öffnet sich dieses Atrium nach innen mit säulengetragenen Rundbogen und bringt auf diese Weise den Eindruck stiller, friedlicher Andacht hervor, den das leise Geräusch eines Brunnens und eine Christusstatue noch erhöhen. In der Umfassungsmauer dieses Atriums befindet sich ein kapellenartiger Ausbau, der nach aussen halbrund abschliesst und gegen den Vorhof geöffnet ist. Er birgt seit Kurzem die herrliche Marmorgruppe von *Rietschel*, die uns in der grossartigen Einfachheit des architektonisch wie religiös strengen Stiles den oft behandelten Gegenstand der Maria mit dem Leichnam Christi vorführt.

Im Innern der Kirche erweckt die durchgehende edle Einfachheit ein wohlthuendes Gefühl. Die Säulen von dunkelgrünem Marmor, mit Basen und Kapitälen von weissem Marmor, werden durch Rundbogen verbunden, über denen sich die Wände des Mittelschiffes erheben. Die Decke wird, jenem Basilikenstile gemäss, durch das freie Dachgerüst gebildet, das im Innern kassettenartig bemalt ist. Besonders imposant ist die sich unmittelbar dem Mittelschiff anschliessende Absis, deren Halb-

kuppel mit einem alten Mosaikgemälde aus Murano (bei Venedig) geschmückt ist. Es stellt auf Goldgrund Christus, von den Aposteln und Erzengeln umgeben, dar. Ueber dem Altar in der Nische tragen vier gereifelte Säulen aus orientalischem Jaspis einen Baldachin mit vergoldetem Karniess und Mosaikbildern im Innern der Decke.

In den Gartenanlagen werfen wir noch einen Blick auf die reizende marmorne Wasserschöpferin von *Hopfgarten* und gehen dann vorbei an der zierlichen Villa Augusta, von *Schadow* 1841 und 42 erbaut, durch die Allee nördlich dem Schlosse

Sanssouci

zu, dessen Garten mit einer Menge von Marmor- und Bronzestatuen und Gruppen geziert ist, unter denen sich aber wenige bedeutende Kunstwerke finden. — Eine unscheinbare, aber durch ihr kostbares Material merkwürdige Büste ist zunächst vor der Hauptfontaine die des wilden Söldneranführers der Republik Venedig Paolo Giordano, aus ägyptischem Porphyr. Rings um das Bassin dieser Fontaine stehen 12 Marmorgruppen mythologischen Inhalts, unter denen wol der Merkur von *Pigalle* (den wir auch im Museum zu Berlin fanden) der beste ist. Die meisten anderen rühren von den im Geschmack Bernini's arbeitenden Brüdern *Adam* her. Nicht weit von diesen Gruppen 4 Marmorsäulen, 30 F. hoch, auf denen kleine nach Thorwaldsen verfertigte Statuetten stehen.

Bedeutend reicher ist die Auswahl von Bildwerken, die uns auf einem anderen Wege, durch die Hauptallee, entgegentreten. Interessant ist auch die grosse Marmorvase von *Ebenhecht*, der nach Corradini den Besuch Alexander's d. Gr. bei der Familie des Darius darauf darstellte.

Sind wir dann die 6 mit Orangerien geschmückten Terrassen bis zum Schlosse hinaufgestiegen, so bemerken wir als Zierde der Laubengänge noch 8 antike Büsten römischer Kaiser, eine bronzene Nachbildung des bekannten betenden Knaben im Berliner Museum, und in den Halbrondelen wiederum eine Arbeit (Kleopatra) eines der Brüder *Adam*.

Ueber das Schloss selbst, das der grosse König bekanntlich nach Beendigung des ersten schlesischen Krieges nach seiner Idee und nach dem Plane des Freiherrn von *Knobelsdorf* aufführen liess, gilt in architektonischer Beziehung dasselbe, was von fast allen Potsdamer Bauten jener Zeit zu sagen ist. Den Anlagen der Schlossumgebungen lässt sich zwar ein gewisses Gefühl für glückliche Raumvertheilung und geschickte Anordnung nicht absprechen, während die Schlösser selbst in den Formen barock und verschroben erscheinen. So auch dieses. Es zerfällt in 3 Theile, von denen das mittlere das eigentliche Schloss ist, das von Friedrich

selbst den Namen „Sanssouci“ erhielt, das links gelegene ist das Cavalierhaus (oder die Neuen Kammern), das rechts gelegene die Bildergalerie.

Das Meiste, was uns das Innere des Schlosses mit seinen bekannten Reliquien aus dem Leben und Tode des „alten Fritz“ an Kunstwerken beut, sind natürlich Skulpturen und Malereien des vorigen Jahrh.; z. B. im Marmorsaal zwei Marmorstatuen von *Nicolas Adam:* eine Venus Urania und ein Apollo, der die Werke des Lucrez in der Hand hält; zu den Füssen der ersteren steht eine Kolossalbüste Karl's XII. von Schweden, von dem durch Eleganz der Technik ausgezeichneten Bildhauer *Bouchardon;* ferner in verschiedenen Zimmern wiederum Gemälde von *Watteau*, *Pesne* und einige gute von *Canaletto.*

Beim Eintritt in die Bildergalerie begrüssen uns 20 Köpfe berühmter Künstler und 18 Marmorstatuen, welche in allegorischer Weise die Künste und Wissenschaften repräsentiren; 7 derselben sind von dem recht achtbaren Bildhauer *Benkert.* Die Galerie selbst ist zwar numerisch noch ziemlich bedeutend (etwa 300), hat aber das Werthvollste mit Fug und Recht dem Berliner Museum abgegeben.

Durch den Garten von Sanssouci führt nach dem Neuen Palais eine lange Allee, gegen deren Ende, etwas rechts entfernt, der kleine s. g. Antikentempel (das Mausoleum) liegt, welcher das zweite Exemplar des in Charlottenburg von uns betrachteten berühmten *Rauch*schen Denkmals der Königin Louise enthält. Links dagegen, ebenfalls von der Hauptallee etwas entfernt, der Freundschaftstempel, aus italienischem Marmor, in welchem Friedrich d. Gr. das Andenken seiner geistreichen Schwester, der Markgräfin von Baireuth, durch eine sitzende Marmorstatue verewigte. — So gelangen wir wieder, auf der Hauptallee, zur Avenue, einem von Bronzestatuen und antiken Hermen eingeschlossenen Halbkreise vor dem

NEUEN PALAIS,

das Friedrich ebenfalls nach seinen eignen Entwürfen durch *Gontard* aus Mannheim und *Büring* aus Berlin von 1763—69, also gleich nach Beendigung des siebenjährigen Krieges, mit einem ungeheuren Kostenaufwande in holländischem Geschmack aufführen liess. Es schliesst an Kostbarkeiten, künstlich und künstlerisch gearbeiteten Werken in seinen 200 Zimmern und Sälen eine grosse Zahl ein, aber nur wenige, die uns nöthigen, mehr als die Namen ihrer Urheber anzugeben. Im Erdgeschoss: eine prächtige Porcellanvase mit Scenen eines Hofturniers von 1829, eine flache Schale von Porcellan, auf der Alexander's I. Bild und am Rande eine grosse Parade der Alliirten von 160,000 Mann; Bilder von *van Dyk*, *Paul Veronese*, *Caravaggio*, *Guercino*, *G. Reni*, einigen Niederländern und *Wat-*

teau. Im obern Geschoss: von *Guido Reni* die oft dargestellte Scene der ihren Vater Cimon säugenden Pero; Anderes von *P. Veronese*, *Ann. Caracci*, *van der Werff*, *Lesueur*, *Caravaggio*, und von *Begas* ein Portrait Friedrich Wilhelm's III. Im grossen Marmorsaal dieses Geschosses grosse Plafond- und andere kolossale Bilder, unter denen eins von *Rode*, und von demselben in der oberen Marmorgalerie der Plafond mit den allegorischen Darstellungen der Tageszeiten.

An den Garten von Sanssouci grenzt südlich der Park und das Schloss

CHARLOTTENHOF,

die reizende Besitzung, welche sich Friedrich Wilhelm IV. als Kronprinz nach eignem Plane von *Schinkel* und *Persius* erbauen liess. Sowol ihre Umgebung, als ihr Inneres gewährt nach der Betrachtung der phantastisch barocken Schlösser und ihrer Kunstwerke eine wahre Erquickung. Der Erfinder scheint dabei den Gedanken gehabt zu haben, uns eine antike Villa mit all den Räumlichkeiten vorzuführen, die das ländliche Leben im klassischen Alterthum so geistvoll und so behaglich gestaltete. Vor dem eigentlichen Schlosse ein Porticus von 4 dorischen Säulen, der auf eine lange Terrasse führt, welche auf der einen Seite durch eine grosse, halbrunde Bank geschlossen wird, deren beide vorderen Enden mit Bronzestatuen geschmückt sind. Hinter derselben eine enkaustisch bemalte Nische, von welcher aus ein auf leichten, viereckigen Pfeilern ruhender Laubgang zu der Villa führt. Eine sehr hübsche Wirkung wird durch den Contrast des farbigen, streng stilisirten Ornaments zu der leichten Beweglichkeit der Weinwand hervorgebracht. Dazu noch der Schmuck der Marmorskulpturen, die sich von dem umgebenden Grün so wirkungsvoll abheben. Unter diesen nenne ich nur den reizenden Knaben mit dem Vogel, von *Berges*, dem in Rom verstorbenen, tüchtigen Schüler Rauch's, einen Paris nach Thorwaldsen, einen Mercur nach Canova, und mehrere nach Antiken.

Einfach und geschmackvoll ist auch das Innere der Villa, namentlich der nach der Terrasse zu sich öffnende Salon mit seinen beiden Nischen, in denen die Marmorstatuen des Ganymedes von *Wredow* und des David von *Imhof* stehen. Auch die übrigen Räume, die gleich denen der antiken Villen, nur klein und behaglich sind, haben manchen plastischen und malerischen Schmuck, z. B. die Reliefs nach Thorwaldsen's Nacht und Morgen, Copien und Originalbilder aus pompejanischen Häusern, Landschaften und andere Bilder Düsseldorfer Maler u. m. A.

Wenn uns auf diese Weise die Villa selbst ein möglichst getreues Bild der von den römischen Dichtern so oft besungenen idyllischen Plätze Italiens bietet — freilich ohne südliche Vegetation

und südlichen Himmel — so überrascht uns in noch höherem Grade der Anblick der höchst eigenthümlichen Anlagen, welche das Gärtnerhaus umgeben. Es ist eine Verbindung baulicher, plastischer und gärtnerischer Schöpfungen der verschiedensten Art, die ein Ganzes von zauberhafter Wirkung ausmachen, das uns besonders durch seinen reichen Wechsel von lieblichen Bildern erfreut.

Hier schliesst unsre freilich unvollständige Wanderung durch die Umgebungen von Sanssouci. Wir eilen zurück bis nahe vors Thor der Stadt und wandern zum neuen Garten hinaus nach dem am s. g. Heiligen See gelegenen Marmorpalais. Es ist das letzte, späteste der noch den Charakter der Rococoperiode an sich tragenden Gebäude; denn erst von 1787 an wurde es unter Friedrich Wilhelm II. von *Gontard*, *Langhans* und *Krüger* erbaut; doch geschah erst 1847 die Vollendung der beiden 1796 angelegten Flügel nebst der Bemalung der Marmor-Colonnaden mit den Freskobildern von *Kolbe*, die in ziemlich dürftiger Ausführung Scenen aus dem Nibelungenliede nebst den Schauplätzen derselben in den Rhein-, Mosel- und Donaugegenden behandeln. Im Vestibule finden wir einige treffliche Skulpturen, namentlich den Fischerknaben von *Emil Wolff*, die Harfnerin von *Berges* und zwei Minerven von *Troschel;* in den Zimmern zerstreut bemerkt man einen Hirtenknaben mit einem Hunde von *Emil Wolff*, Amor und Psyche von *Wichmann*, einen Mercur von *Hopfgarten*, eine Vase von *Canova*, eine Venus von *Tassaert*, einen Kamin mit dem Hautrelief des Romulus und Remus von *Canova*, und aus dem Gebiete der Malerei Deckengemälde von *Rode*, *Lengerich* und *Klöber*, Landschaften von *Hackert*, *Eichhorn* u. A.

Es bleibt uns endlich in den Umgebungen Potsdam's unter den Schlössern noch das jüngste, schönste übrig: das des Prinzen von Preussen auf dem am linken Ufer der Havel liegenden Babelsberge, das durch die Windungen und die Breite des von waldigen Hügeln umsäumten Flusses hier einen der reizendsten Punkte bildet. Wir dürfen uns indessen in dem durch Werke der modernen Skulptur und Malerei verschönerten Innern nicht weiter verlieren und bemerken nur so Viel, dass es einer der wenigen von *Schinkel* entworfenen Profanbauten ist, in denen er nicht die Formen des griechischen Baustils zur Erscheinung gebracht hat. Es ist nämlich im gothischen Stile aufgeführt, aber in dem der englisch-gothischen Castelle, welcher in seinen Abweichungen oder Modificationen der Gothik für den Charakter eines nicht monumentalen Bauwerkes vorzüglich geeignet ist. Nach Schinkel's Tode wurde es 1848 von *Persius* vergrössert und im Innern noch bereichert.

Weiter dürfen wir unsre allerdings sehr mangelhaften Kunstwanderungen in und um Potsdam nicht ausdehnen, und müssen die Villa Schöningen, das Dorf Sacrow mit seiner neuen Basilika und manches Andre unbesucht lassen.

Die nächste Station auf dem ebenen, sandigen Wege durch die Mark ist das an der Havel, oder vielmehr auf einigen Inseln des Plauenschen Sees gelegene

Brandenburg,

das selten seiner Kunstschätze wegen besucht wird, und doch einige so interessante und wichtige Werke enthält, dass der Freund der mittelalterlichen Kunst und des mittelalterlichen Humors ihnen gern einen Aufenthalt widmet.

Dieser Humor macht sich nämlich an dem von *Schinkel* 1836 restaurirten

Dom

bemerklich, der im unteren Theile des Mittelschiffes mit seinen Pfeilern und rundbogigen Arkaden, in der zweischiffigen Krypta und den Aussenwänden des sehr hoch liegenden Chores noch romanischen Stils ist und vermuthlich der Zeit von 1165 bis zum Ende des 12. Jahrh. angehört; während der obere Theil des Mittelschiffes und des Chores, die beiden Seitenschiffe und das Gewölbe der Krypta sehr deutlich den Charakter der Gothik des 14, zum Theil auch des 15. Jahrh. an sich tragen. In der Krypta setzen z. B. die gothischen Gurten ohne weitere Vermittelung auf den Kapitälen der romanischen Säulen und Wandpfeiler auf. Und eben diese Säulen sind auch durch ihre Ornamente, Kapitäle und Basen der interessanteste Theil des Baues, da sie uns ein hier selten, anderswo freilich häufiger vorkommendes Beispiel von phantastischer Verbindung menschlicher und thierischer Gestalten, wie von Schönheit und Sorgfalt der Ausführung bieten.

Wichtiger, als durch diese architektonischen Eigenthümlichkeiten, ist der Dom durch seine Denkmale der Plastik und Malerei. Ueber dem Hochaltar befindet sich nämlich ein Schrein mit lebensgrossen, holzgeschnitzten Figuren und bemalten Flügelthüren. Letztere zeigen die Gestalten der hh. Magdalena und Benedict, Bernhard und Ursula und auf der Rückseite die 4 Kirchenväter, die sämmtlich in einem edlen, grossartigen Stile mit trefflich modellirten Köpfen gebildet sind und das Gepräge einer eigenthümlichen Mischung von der Zeichnung Dürer's, der seelenvollen Charakteristik Zeitblom's, der weichen Milde der niederrheinischen Schule und der Behandlung der Stoffe des *Lucas Cranach* zeigen. Ob sie aber diesem Letzteren, oder dem *Matthäus Grünewald* zuzuschreiben sind, möchte wol schwer zu entscheiden sein.

Unter den neben diesem Altarschrein befindlichen Werken der Plastik erwähnen wir noch die 2 zusammengehörigen Schreine

mit den grossen Figuren von Christus und Maria und Heiligen zu beiden Seiten, die in jenem weichen Stile der Gothik gearbeitet sind, welcher die Skulpturen aus dem Anfang des 15. Jahrh. auszeichnet. Bedeutendere als diese finden sich in dem abgeschlossenen südlichen Kreuzflügel, wo manche Werke aufbewahrt werden, die, wenn auch grossentheils nicht schön, doch kunsthistorisch wichtig sind. Ein solches ist vor Allem das Modell der ehemaligen, im J. 1722 auf Befehl Friedrich Wilhelm's I. leider abgetragenen Marienkirche auf dem der Stadt benachbarten Harlungerberge, welche eines der wenigen deutschen Denkmale von völlig byzantinischer Anlage war. Sie bestand nämlich aus einem fast quadratischen Bau mit 4 Mittelpfeilern, welche eine Kuppel trugen. In der Mitte jeder der 4 Umfassungsmauern trat eine halbkreisförmige Nische oder Absis hervor, von denen die östliche noch ausserdem mit 3 niedrigen polygonen Absiden umgeben war. 4 starke quadratische Thürme erhoben sich an den Ecken des Gebäudes. Das Ganze gewährt im Modell einen rein byzantinischen Eindruck.

Da wir die nur antiquarisch werthvolle Reihe von Grabsteinen, welche an den Wänden des Domes aufgestellt ist, übergehen können, so richten wir beim Ausgang unseren Blick noch auf die Reliefs am Hauptportal über dem Thürgesims. Von technischer Seite betrachtet, sind sie freilich ziemlich unbedeutend, aber von Seiten ihres humoristischen Inhalts sehr anziehend. Sie enthalten nämlich eine Satire auf die Schalkheit der Mönche, die hier unter der Gestalt des Fuchses in mancherlei drolligen und verfänglichen Situationen dargestellt sind, z. B. wie der Fuchs den Gänsen predigt und eine derselben ergreift. Eine darauf bezügliche Sage setzt sie ins Jahr 1648.

Das zweite, als Bau wichtigere Denkmal der Stadt ist die

KATHARINENKIRCHE,

die, von *Heinrich Brunsberg* aus Stettin um's J. 1401 erbaut, als Backsteinbau der Marienkirche in Prenzlau darin gleich steht, dass sie die sonst nur den Hausteinbauten eigenthümlichen Formen in dem reichen durchbrochenen Schmuck des Aeusseren mit grossem Glück und Geschick nachbildet. Sie besteht aus 3 gleich hohen Schiffen, und zwar so, dass die Seitenschiffe einen Umgang um den fünfseitig geschlossenen Chor bilden. Die im Aeusseren nur sichtbaren, aber nicht vortretenden Strebepfeiler gehen nach innen und sind hier mit Durchgängen versehen; die Arkadenpfeiler sind achteckig mit abgefassten Ecken, an denen Rundstäbe und Gurtträger hinaufsteigen. Der Chor hat nur einfache Kreuzgewölbe, das Langhaus dagegen manche zusammengesetzte Figuren in den Verschlingungen der Rippen. Sehr

hübsch ist besonders das erwähnte Aeussere der Kirche in seinem durchbrochenen Maasswerk der Giebel.

Auch an Denkmalen der Skulptur ist das Innere der Kirche ebenfalls nicht arm, wenn auch nicht so reich als der Dom, doch ist weder dem Altarschrein von 1474, noch auch dem metallenen Taufständer vom J. 1440 grosser Werth beizulegen. Eine würdige Zierde aber erhielt die Kirche vor Kurzem durch die Gypsmodelle der für die Nicolaikirche zu Helsingfors in Zink gegossenen, 10 F. hohen Statuen der 12 Apostel, Arbeiten der Berliner Bildhauer *Wredow*, *Schievelbein*, *Berges* und *Bläser*. Sie sind im hohen Chore zwischen den Pfeilern aufgestellt.

Nach Betrachtung dieser beiden Hauptwerke der Architektur können wir, obwol auch noch einige der übrigen Kirchen manche baulich interessante Einzelheiten zeigen, Brandenburg verlassen und unsere Fahrt bis Genthin fortsetzen, wo wir die Eisenbahn verlassen, um in nordwestlicher Richtung zwei in der Geschichte der Architektur sehr wichtige Oerter zu besuchen, von denen der eine, weil er fern von einer vielbefahrenen Strasse liegt, der Mehrzahl der Reisenden wenig bekannt ist, und der andere uns wiederum vermittelst der Eisenbahn nach Magdeburg bringen wird.

Von Genthin erreichen wir in 2 Stunden das Städtchen

Jerichow,

das durch seine Klosterkirche, ein Musterdenkmal der romanischen Architektur, dem Freunde der deutschen Kunst insbesondere seit der trefflichen Beschreibung des Herrn von Quast bekannt ist. Die Kirche ist deshalb wichtig, weil sie als ältester sicher beglaubigter Backsteinbau in den Landen nördlich und östlich von der Elbe noch ziemlich wohl erhalten dasteht. Abgesehen von dem westlichen Vorbau mit seinen beiden eleganten Thürmen und einigen ganz späten Zusätzen, stammt sie aus der Mitte des 12. Jahrh. Sie ist aber, was in Norddeutschland ebenfalls nicht häufig vorkommt, eine reine, rundbogige Säulenbasilika von hohem Mittel- und niedrigen Seitenschiffen, mit ziemlich stark ausladendem Querschiff und einem mit diesem gleich hohen quadratischen Chor, der mit einer runden Absis endigt. Neben dem Chore laufen 2 tonnengewölbte, kapellenartige Seitenräume hin, die, gleich lang mit dem Chor, ebenfalls rund schliessen, aber wahrscheinlich etwas später als die übrigen Theile der Kirche erbaut sind. Alle andere Räume des Gebäudes sind nicht gewölbt, sondern mit flacher Holzdecke versehen. Unter dem Chor und der Vierung, die beide sehr hoch liegen, befindet sich die zweischiffige Säulenkrypta, die mit rundbogigen quadratischen Kreuzgewölben überspannt ist.

Wahrscheinlich wurde in der Mitte des 13. Jahrh. der Kirche im Westen ein Pfeilerpaar mit seinen Rundbogen, sowie die jetzige Façade mit ihren 2 Thürmen hinzugefügt, die den Uebergangsstil mit vorherrschenden Spitzbogen zeigen. Wenn also die Anlage der Kirche keine besondere Abweichung von der Regel der romanischen Kirchenanlagen bietet, so ist dagegen das ganze Backsteinmauerwerk im Ganzen, wie in den Details auf die eigenthümlich vollkommenste Weise ausgebildet. Am Aeusseren laufen breite Wandstreifen (Lisenen) empor, die an der mittleren Absis fast schon die Form von Wandpfeilern annehmen und durch Rundbogenfriese verbunden sind, welche zum Theil einander durchkreuzen. Die Säulen der Kirche sind völlig cylinderförmig und haben eine Höhe von nur 4 Durchmessern. Ihre Basen sind völlig rund, entbehren also des sonst gewöhnlichen viereckigen Sockels und der Eckblätter, die sich z. B. hier an den Säulen der Krypta finden. Die Capitäle haben die dem Ziegelbau eigenthümliche Würfelform, mit einem Dreiecke, statt mit einem Halbkreise, und mit einem reich profilirten Deckgesims versehen. Durch das Alles gewährt das ganze Innere der Kirche einen ernsten, harmonischen Anblick, der durch die ungemeine Sorgfalt in der Ausführung aller Details noch verschönert wird.

Nach diesem für die Entwickelungsgeschichte der romanischen Baukunst im nördlichen Deutschland so wichtigen und erfreulichen Denkmal halte ich es nicht mehr der Mühe werth, in Jerichow noch die Stadtkirche zu besuchen und rathe daher zur möglichst baldigen Fortsetzung der Postfahrt nach dem an der Elbe gelegenen

Tangermünde,

in welches wir durch alterthümliche Thore unseren Einzug halten. Wer kennt nicht aus unzähligen Abgüssen die im Palais des Königs Friedrich Wilhelm III. zu Berlin befindliche, herrliche „Jungfer Lorenz" von Rauch, die der Sage nach von einem Hirsch nach Tangermünde zurückgetragen wurde, als sie, Heilkräuter suchend, sich im Walde verirrt hatte? Die Stadt hat zwar kein bedeutendes Denkmal der kirchlichen Baukunst aufzuweisen, aber dafür in ihrem Rathhause ein hübsches Beispiel schmuckreicher Ausführung der Profanbauten in spätgothischer Zeit. Wir begnügen uns im Vorbeifahren mit seinem Anblick und erreichen dann nach kaum 1½ stündiger Fahrt die alterthümliche Stadt

Stendal,

die einst die Residenz der Markgrafen von Brandenburg und eine der blühendsten Hansestädte war. Ihr vorzüglichstes Denkmal der Kunst ist der in der Geschichte der Architektur und namentlich

des späteren Backsteinbaues so wichtige Dom, der mit Ausnahme des spätromanischen westlichen Thurmbaues durchweg einen noch edlen Stil der Gothik des 15. Jahrh., obwol mit manchen Eigenthümlichkeiten, zeigt. Ein treffliches gothisches Gegenstück zu der romanischen Musterkirche im benachbarten Jerichow! Vom Mittelschiff werden die fast ebenso hohen Seitenschiffe durch 4 Paar Rundpfeiler mit ihren zierlichen Gurtträgern getrennt. Innen an der Mauer der Seitenschiffe zieht sich eine Reihe von kleinen Kapellen hin, die jede ihr eigenes Spitzbogenfenster haben. Die Strebepfeiler steigen dann auswendig über diese Kapellen hinauf und haben zwischen sich an jeder Seite 8 Fenster. Nur an der Nordseite nimmt der Raum von 2 Kapellen eine Vorhalle ein, die mit ihrem schmuckreichen Giebel so hoch hinaufreicht, dass hier kein Fenster mehr darüber angebracht ist. Dafür aber liegt über dem Portal der Vorhalle eine Fensterrose mit sehr reichem Maasswerk, und im Innern der Kirche ist an der Stelle der Fenster eine kleine sehr zierliche Orgel, eine der wenigen uns aus der Zeit der Gothik noch gebliebenen. Das Querschiff der Kirche, mit dem Mittelschiff und dem Chore von gleicher Höhe, springt bedeutend vor, aber an der Nordseite stärker als an der Südseite. Seine hohen und weiten Fenster liegen sehr hoch, da sich unter ihnen spitzbogige Mauerblenden befinden, welche gleichsam die Stelle jener Kapellen der Seitenschiffe vertreten. Oestlich waren dem Querschiff jederseits neben dem Chor 2 abgeschlossene Kapellen angebaut, von denen nur noch die 2 südlichen erhalten sind. Ueber ihren Kreuzgewölben befinden sich hohe, nach den Kreuzflügeln offne Emporen, so dass diese ganze Anlage einem förmlichen Seitenschiffe des Querschiffs gleicht. An den südlichen Kreuzflügel grenzt das ehemalige Refectorium, ein von Rundpfeilern gestützter Gewölbesaal. Der nördliche Kreuzflügel enthält, als der weiter vorspringende, das Hauptportal, das in Eselsrücken und anderen Details bereits einen grösseren Verfall der Gothik zeigt, als die übrigen Theile der Kirche. Sehr eigenthümlich hübsch ist dagegen der Giebel dieses Kreuzflügels, der mit treppenartig über die Seiten aufsteigenden Spitzbogenblenden und in der Mitte des Feldes durch eine grosse Fensterrose mit umgebenden, spitzbogigen Blenden geschmückt ist. Durch die Bogenöffnungen eines Lettners gelangen wir auf den langen Chor, der aus 3 Gewölbejochen mit dem sich daran reihenden siebenseitigen Schlusse besteht und mit den Gestalten der Apostel umgeben ist.

Der Charakter des ganzen Baues ist der der Kühnheit in den grossen und weiten Verhältnissen, aber nicht etwa der der Kühnheit

der Marienkirche in Lübeck oder des Schweriner Domes, sondern einer mit Einfachheit und Zierlichkeit gepaarten. Der ehrwürdige Eindruck des Domes in Stendal wird dadurch noch erhöht, dass das ganze Innere niemals das Unglück der Uebertünchung erfahren hat; nur die Gewölbekappen und glatten Bogenlaibungen waren bemalt.

Da das, was sich im Innern des Domes an Werken der Holzskulptur findet, ebenso wenig unsere Beachtung verdient, wie die übrigen Kirchen der Stadt und ihre Kunstwerke (zu denen freilich die steinerne Rolandssäule, wie wir sie in Brandenburg, Halberstadt, und an anderen Oertern Deutschlands, am grössten wol in Bremen finden,) wegen ihres geringen Kunstwerthes nicht zu rechnen ist, und da der Gedanke oder das Modell eines Monumentes von *Wichmann* für den hier geborenen, unsterblichen Vater der Kunstgeschichte des Alterthums noch nicht zur Ausführung gekommen ist, so setzen wir unseren Weg zunächst südlich auf der Eisenbahn nach

Magdeburg

fort, dem wir uns nicht nahen können, ohne des furchtbaren 20. Mai 1631 zu gedenken, den keine andere deutsche Stadt jemals erlebt hat, aber auch, ohne des Glückes uns zu freuen, dass grade der edelste Bau der Stadt von jener Katastrophe verschont wurde. Bevor wir aber dieses wichtige Denkmal deutscher Baukunst und die Schätze seines Innern näher betrachten, haben wir zwei öffentlich aufgestellte Werke der Skulptur in Augenschein zu nehmen, von denen das eine der ältesten, das andere der neuesten Zeit angehört. Jenes ist das auf dem Marktplatze stehende Denkmal des kaiserlichen Gründers der Stadt, Otto's des Grossen, eine Reiterstatue aus Sandstein, die nicht ihres künstlerischen Werthes wegen, sondern als ältestes Ehrendenkmal in deutschen Landen von Interesse ist. Sie mag im 12. Jahrh. errichtet sein, doch sind einige Figuren am Postament in neuerer Zeit ergänzt worden. Das andere ist die neue von *Bläser* modellirte, in Erz gegossene Statue des um die Stadt hochverdienten Bürgermeister Franke, welche $8\frac{1}{2}$ F. hoch auf einem 9 F. hohen, würfelförmigen, zinnenbekrönten Postament im Friedrich-Wilhelmsgarten steht. In der Würde eines Stadtoberhauptes mit ehrenhaftem Antlitz und überzeugungsvoll redend, steht er vor uns in ganz moderner Tracht, die nur um die untere Hälfte des Körpers vorn durch einen Mantel verhüllt wird. Auf der Brust liegt die goldene Kette, das Zeichen der Amtswürde und um den Hals das Band des rothen Adlerordens.

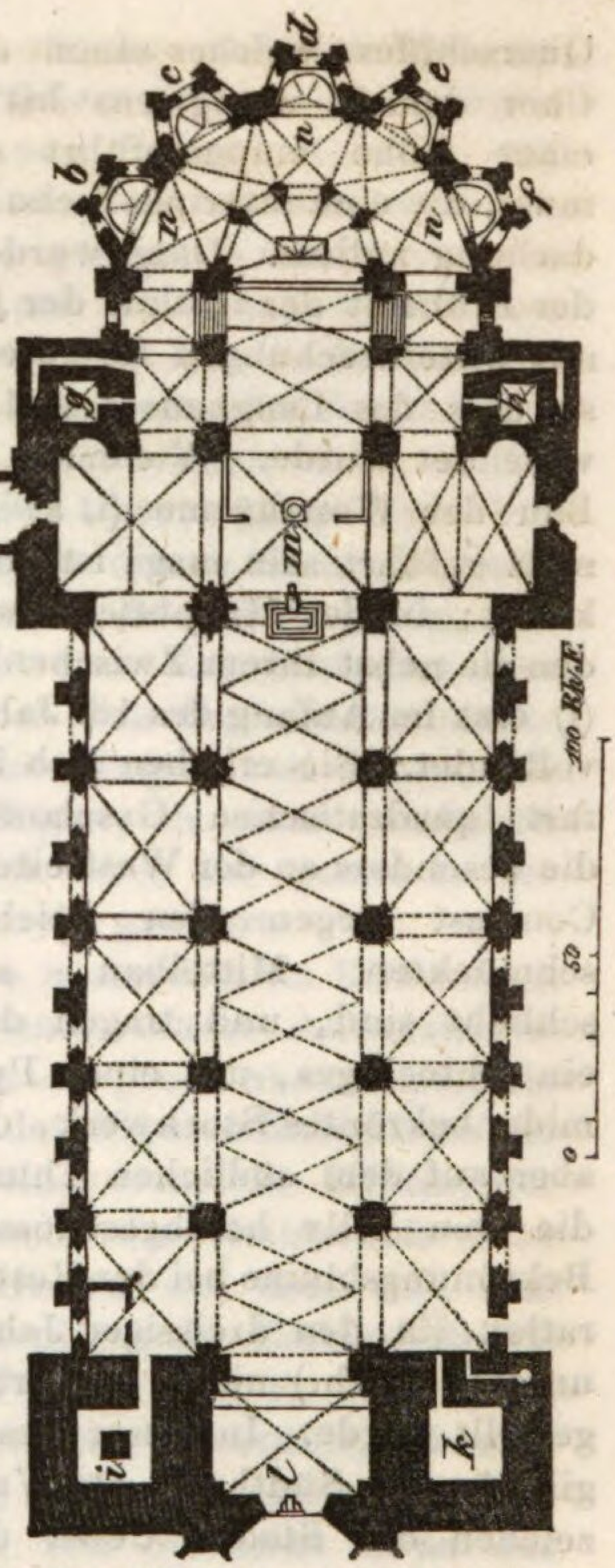
Der chronologischen Folge wegen betrachten wir vor dem Dom noch das Aeussere der L.

Frauenkirche, namentlich ihre ehrwürdigen Rundthürme sammt der westlichen Vorhalle, die nebst der Krypta die ältesten Bautheile ausmachen und vermuthlich aus der Zeit um 1070 herrühren. Diese Periode des Romanismus ist zwar auch im Innern noch sichtbar, aber später kamen in der Frühzeit der Gothik so viele Veränderungen und Umbauten hinzu, dass wir jetzt nichts als ein consequentes Gemisch von Rundbogen und schwerfälligen Spitzbogen erblicken.

Nähern wir uns dem

DOM

von der Nord-, oder von der westlichen Thurmseite, so gewährt er uns hier, wo auf dem freien Platze das Auge des Beschauers durch Nichts gehindert wird, den schönsten Anblick, während die beiden anderen Seiten zum Theil durch anstossende, zur Stiftsanlage gehörige Baulichkeiten verdeckt werden. Jene Nord- und Westseite entfalten in ihren decorativen Theilen den reichen Schmuck der späteren Gothik; schlank und leicht erhebt sich das Mittelschiff über die Seitenschiffe, welche, der Zahl ihrer Gewölbejoche entsprechend, mit 5 Giebeldächern versehen sind. Gehen wir dagegen um die ins Querschiff führende Vorhalle (a) weiter nach Osten, so bemerken wir am unteren Geschosse des Chorbaues die nach Art der französisch-gothischen Kathedralen denselben umgebenden 5 dreiseitigen Kapellen (b, c, d, e, f), welche in Deutschland



Grundriss des Domes zu Magd eburg.

das einzige Beispiel dieser Art sind, in welchem sich noch der Uebergang des romanischen in den gothischen Stil bemerklich macht, was auch mit der Gründungszeit des Chores, dem ersten Viertel des 13. Jahrh., übereinstimmt. In diese Zeit fallen auch die beiden an die Ostseite der Kreuzflügel sich anlehnenden Thürme (g, h) und ein Theil des

Querschiffes, welches sammt dem Chor damals wenigstens bis zu einer Höhe emporgeführt sein muss, die eine interimistische Bedachung zuliess. Dann wurde in der Frühzeit der Gothik der Bau mit Unterbrechungen fortgesetzt, so dass das Langhaus erst 1327 vollendet wurde. Wie hoch der Bau der Westthürme (i, k) damals geführt sein mag, ist unbekannt; in der Hauptsache wurden sie nebst ihrem Zwischenbau (l) erst im Anfang des 16. Jahrh. vollendet. Sie erheben sich in 4 fast quadratischen Geschossen, die besonders an der Westseite im Contrast gegen den reichgeschmückten Mittelbau sehr schlicht sind, und tragen dann ein achteckiges, mit einer Pyramide bekröntes Stockwerk, dem aber auf dem südlichen Thurme die von Tilly herabgeschossene Bekrönungsblume bei der Restauration (in den dreissiger Jahren unseres Jahrh.) nicht wiederhergestellt wurde. In dieser Gestalt gilt also der Südthurm als Wahrzeichen der Stadt. Ueber dem zweiten Geschosse sehen wir eine durchbrochene Galerie, die das Dach des Mittelschiffes berührt und sich um die ganze Kirche zieht. Zwischen den Thürmen liegt das nur bei festlichen Gelegenheiten zu benutzende, reichgegliederte Hauptportal, über welchem sich der Mittelbau mit seinem reichen Fensterschmuck und seinem Spitzgiebel so hoch erhebt, dass er den Dachgiebel um ein ganzes Geschoss überragt, wodurch freilich seine eigentliche Bedeutung verloren geht. Dergleichen Willkürlichkeiten erlaubte sich die nur auf reichen Schmuck, nicht auf organischen Zusammenhang ausgehende Gothik des 16. Jahrh.

Wir betreten das Innere durch die an 3 Seiten offene Vorhalle (a) des nördlichen Kreuzflügels, das s. g. Paradies, das, obgleich der Spätzeit der Gothik angehörend, uns einen Schmuck bemalter Statuen vorführt, der auf eine frühere gothische Periode hinweist. Es sind die klugen und thörichten Jungfrauen, langgestreckte Figuren, die aber, ähnlich den Chorstatuen im Kölner Dome, eine gewisse Grazie und in der Gewandung einen schönen Faltenwurf zeigen. Wir gehen weiter bis in die Mitte des Querschiffes und erblicken auch hier, wie im Aeusseren, von Ost nach West ein in dieser Weise wenigen Kirchen eigenthümliches, unmerkliches Fortschreiten vom spätesten Romanismus zur spätesten Gothik. Die Seitenschiffe sind im Verhältniss zum Mittelschiff (3 : 4) sehr breit. Fünf Pfeilerpaare, durch reich verzierte Dreiviertelsäulen auf allen Seiten verstärkt, trennen mit ihren weiten, mächtigen Spitzbogen die Schiffe. Betrachten wir aber ihre Stellung und ihre Abstände genauer, so finden wir noch bedeutendere Unregelmässigkeiten, als im Kölner Dom, da ihre Entfernungen von einander zuweilen um 1 bis 2 F. differiren, was,

ebenso wie die häufig vorkommende Abweichung der Pfeilersockel und Kapitäle von der vertikalen Linie, der Ungenauigkeit der alten Baumeister und ihren unvollkommenen Messinstrumenten zuzuschreiben ist. Doch herrscht in anderer Beziehung eine wohlüberlegte Regelmässigkeit, da z. B. der Grundriss des ganzen Querschiffs und der des Thurmbaues einander decken, und die als Einheit genommene Vierung (m) sich einmal im Chor und fünfmal im Mittelschiff wiederholt.

Da der Blick aus dem Langhause in den um Weniges erhöhten Chor durch den schon innerhalb des Querschiffes liegenden Lettner vom J. 1445 einigermaassen gehindert wird, so machen wir die interessante Wanderung durch den Umgang (n) der Seitenschiffe um den fünfseitigen Chorschluss. Hier tritt uns wiederum der allmälige Uebergang zur Gothik recht deutlich vor die Augen. Unten sind die Pfeiler dick und kurz gedrungen und mit den schönsten Laubkapitälen verziert; oben, wo sie ein grösseres, helleres Licht durchlassen, erscheinen sie freier und leichter. Am merkwürdigsten sind hinter dem Altare die alten Säulen von Marmor, Porphyr, Granit u. s. w., die, an Dicke und Farbe sehr verschieden, gewiss die Ueberreste des alten, im Jahre 1207 abgebrannten Domes sind, zu dem einst Kaiser Otto I. die Säulen kommen liess. Ueber diesen Säulen befinden sich an den Pfeilern Statuen von Aposteln und heiligen Königen aus Sandstein, deren alterthümlich kurze, plumpe Verhältnisse uns etwa auf die Erbauungszeit des Chores, also ins 13. Jahrh. weisen. Von Seiten der Architektur nicht minder merkwürdig ist der über dem Chorumgange in gleicher Höhe mit diesen Säulen liegende sogenannte Bischofsgang, eine gleich dem Kapellenkranz den französischen Kathedralen nachgebildete Empore mit weiten, offnen Bogen, die einen herrlichen Anblick über das ganze Innere der Kirche gewährt.

Was ausserdem an Bildwerken des Domes unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, sind die sitzenden Figuren Kaiser Otto's I. und seiner Gemahlin Editha, der Grabstein des Erzbischofs Otto von Hessen aus dem 14., das Grabdenkmal des Erzbischofs Albert IV. aus dem 15. Jahrh., die geschnitzten Chorstühle, die trefflichen Kanzelreliefs aus Alabaster von *Sebastian Ertel* aus dem J. 1594, und endlich in der durch ein Gitter vom Schiff der Kirche getrennten sogenannten L. Frauen-Kapelle (l) unter den Thürmen das wichtigste Werk von allen, das Grabdenkmal des Erzbischofs Ernst, eine von *Peter Vischer* 1495 vollendete, also in die Frühzeit seiner künstlerischen Wirksamkeit fallende Arbeit. Es ist ein Sarkophag mit der ruhenden Gestalt des Kirchenfürsten, an den Seiten um-

geben mit Aposteln und Heiligen, deren Gestalten, dem damaligen Stil der Skulptur entsprechend, gedrungen sind und scharfe, eckige Falten der Gewänder haben. Eben dieses Stils wegen, welcher von den viel freier und schöner modellirten Figuren des Sebaldusgrabes so sehr verschieden ist, hat man dies Magdeburger, das Breslauer und andere Denkmale ähnlicher Arbeit dem P. Vischer insofern absprechen wollen, als man ihm nur den Guss überlässt, die Modellirung aber dem Veit Stoss, dem sie allerdings sehr ähnlich sieht, zuschreibt. Aber warum sollte es nicht auch möglich sein, dass der Künstler, wer weiss durch welchen Impuls von aussen oder von innen, später eine ganz andere Bahn eingeschlagen hat?

Auch dieser Dom erhielt, wie so manche andere, aus dem Berliner Institut für Glasmalerei vor Kurzem als Geschenk des Königs eine Reihe von gemalten Fenstern, zu denen *Däge* u. A. die Cartons gezeichnet hatten; 2 derselben mit je 3 Portraitstatuen, 4 mit musivischen Arbeiten, 2 mit biblisch-historischen Portraits.

Endlich wandern wir noch an der Südseite des Domes durch den spätromanischen Kreuzgang, in welchen eine eigenthümliche Kapelle, die vielleicht, wie im Kloster Maulbronn in Schwaben, ursprünglich ein Brunnen war, mit einer Art von durchbrochnem Gewölbe eingebaut ist. Interessant, obwol eben nicht schön, sind auch die Reste von Zeichnungen aus dem 14. Jahrh. an den Wänden des Klosterhofes, deren Inhalt Scenen aus der Geschichte des Kaisers Otto des Grossen zu sein scheinen.

Mit der Absicht, uns nunmehr den östlichen Abhängen des Unterharz zu nähern, fahren wir von Magdeburg ab und schlagen in Oschersleben die bekannte, kleine Zweig- und Sackbahn nach

Halberstadt

ein, das zu den Lieblingsstädten der Freunde und Kenner deutscher Kunst gehört, weil es neben einigem schon bei einer flüchtigen Wanderung durch die Strassen Sehenswerthen zwei mit Skulpturen und Malereien ausgestattete Baudenkmale des Mittelalters besitzt, die jedes als ein Musterbild seines Stils dastehen. Wir meinen die romanische

LIEBFRAUENKIRCHE

und den gothischen Dom. Die erstere zu besichtigen, ist jetzt, nachdem sie im vorigen Decennium nach der Angabe des Bauraths *von Quast* durch die Baumeister *Rosenthal* und *Wägener* wieder hergestellt und mit den der Ausschmückungsweise des Mittelalters angemessenen Wandmalereien versehen worden ist, selbst für den Kunstunerfahrenen ein wahrer Genuss. Es ist eine durchweg rundbogige Pfeilerbasilika mit einem hohen Mittelschiff, 2 niedrigen Seitenschiffen, einem Querschiff, dessen Vierung und Kreuzflügel jedes ein Quadrat bilden, und einem östlich mit

runder Absis schliessenden Chor. Neben letzterem befinden sich 2 tonnengewölbte Seitenkapellen, die von aussen als Fortsetzung der Seitenschiffe erscheinen und jede im Osten eine halbrunde Absis haben. Sonderbar aber ist es, dass, obwol Vierung und Chor 8—10 Stufen höher liegen als das Langhaus, doch keine Krypta vorhanden ist. Als solche diente wahrscheinlich die kleine romanische, gewölbte Kapelle an der Südseite neben den westlichen Hauptthürmen, die in spätgothischer Zeit einen polygonen Vorbau erhielt.

Wenn, wie berichtet wird, der Hauptbau der Kirche im J. 1146 geweiht wurde, so ist dagegen der untere Theil der westlichen Thürme älter und rührt gewiss aus der früheren Bauperiode der 1. Hälfte des 11. Jahrh. her. Sie sind quadratisch, im unteren Geschoss von einem Tonnengewölbe bedeckt; oben endigt jede Seite mit einem Spitzgiebel, zwischen welchen sich die Dachflächen einschieben. Dieser ganze obere Theil der Thürme ist wol erst nach dem Hauptbau der Kirche entstanden, und dann erst schritt man zu den östlichen Thürmen in den Ecken des Querschiffs, doch musste der nördliche derselben bei der Restauration abgetragen und neu wieder aufgeführt werden. Endlich erblicken wir südlich neben dem Kreuzflügel noch die kleine, gothische Kapelle der h. Barbara.

Im Innern trennen schlichte viereckige Pfeiler mit ihren einfachen, noch sehr alterthümlichen Basen und Kapitälen das Mittelschiff von den Seitenschiffen. Was aber die Gewölbe anlangt, so waren die Decken des ganzen Innern ursprünglich flach. Erst in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts wurde es mit spitzbogigen Kreuzgewölben bedeckt, welche allmälig das Ausweichen des Mauerwerks zur Folge hatten, sodass bei der Restauration die Gewölbe wieder weggenommen und die flachen Holzdecken wiederhergestellt wurden; nur im Querschiff und Chor konnten jene ohne Gefahr bleiben.

Wenden wir uns jetzt zu dem plastischen und malerischen Schmuck des Innern, so sind zunächst die gut erhaltenen, für die Geschichte der Skulptur lehrreichen Stuck-Reliefs an den Wänden zwischen den Kreuzflügeln und der Vierung zu betrachten. In diesen Wänden befinden sich nämlich je 7 flache Nischen, in denen, umgeben von reich bemalten Säulen, auf der Südseite Maria mit 6 Aposteln, auf der Nordseite Christus mit den 6 anderen sich befinden. Alle Gestalten sind sitzend, von grossartig edler Formenbildung, namentlich in den Gewändern, nur hin und wieder noch etwas verschroben in den Stellungen. Besonders schön ist die Gestalt der Madonna mit dem bekleideten, segnenden Christusknaben auf dem Schoosse, und an der Nordseite der Kopf des Christus. Ihre

Entstehungszeit ist gewiss die Bauzeit des Querschiffes und des Chores selbst, so dass man als wahrscheinlich annehmen kann, dass aus der Schule dieses oder eines ihm verwandten Meisters die Skulpturen in den benachbarten Kirchen zu Quedlinburg und Hecklingen, vermuthlich auch in Wechselburg hervorgegangen sind. — Derselben Zeit gehört auch gewiss die kleine bemalte Statue der Maria mit dem Christuskinde aus Eichenholz an. Aus dem 14. Jahrh. stammt dagegen die Grabplatte des Bischofs Rudolf mit der 3 F. hohen Bronzestatue.

Ebenso interessant, ja durch die neuere, sehr modernisirte Restauration (das Werk der Maler *Pfannenschmidt* und *Schäfer*) für Manche viel anziehender sind die Wandmalereien an den Fensterpfeilern, an dem Gewölbe der Vierung und des Chores. Dort sind es zunächst im Westen je 2 Halbfiguren über einander, von denen die beiden oberen sich als David und Salomo, die beiden unteren sich als die „Ecclesia" und als die Königin von Saba (Regina Austriae) zu erkennen geben. Weiter nach Osten die Gestalten der 12 kleinen Propheten, unter denen die des schüchternen Schrittes auf Bergspitzen schreitenden Nahum als besonders schön hervorzuheben ist. Dann folgt im Gewölbe über der Vierung die Himmelfahrt Mariä, an den Fensterpfeilern des Chores die 4 grossen Propheten, unter denen besonders Daniel uns durch seine phrygische Tracht auffällt, eben dadurch aber zur Erklärung einer ganz ähnlich gekleideten Figur unter den Statuen der goldnen Pforte zu Freiberg dient. Endlich in der Altarnische ein Cyklus von Scenen aus dem Leben eines Helden, der sich der heiligen Sache des Christenthums widmet; und darüber eine thronende Madonna mit dem Kinde, an jeder Seite von 3 Heiligen umgeben. Die Bilder nehmen unter den bis jetzt entdeckten, älteren Wandgemälden der Kirchen durch Mannigfaltigkeit der Darstellung, Freiheit in der Behandlung der Gewänder und ausdrucksvolle Schönheit in den Köpfen eine der wichtigsten Stellen ein.

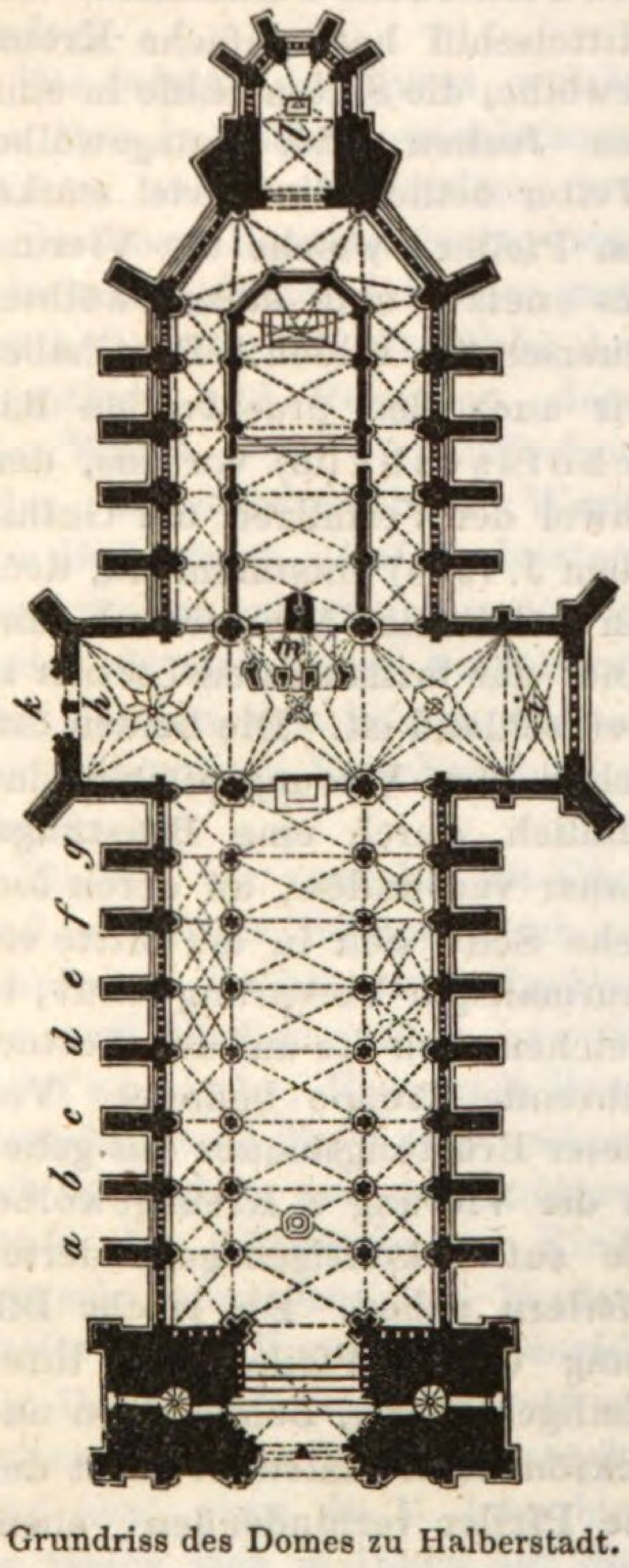
Auch einzelne, zerstreute Wandgemälde hat die Kirche noch manche aufzuweisen, z. B. in der Absis der südlich neben dem Chor liegenden Kapelle und in dem Giebelfelde über dieser Kapelle, wo wir den Tod Mariä sehen, der von einem bedeutenden Meister des 15. Jahrh. herrühren muss. Auch in der genannten Barbarakapelle finden sich treffliche, aber sehr verwischte Wandgemälde, und aus dem 15. Jahrh. ein Altarbild mit Flügeln.

Ich übergehe eine Menge anderer, kleiner Skulpturen, Grabplatten und mancherlei kostbare und kunstreiche Kirchengeräthe, weil die bevorstehende Durchwanderung des östlich der L. Frauenkirche gegenüberliegenden Domes uns treibt, alles minder

Wichtige hintanzusetzen. Der

DOM,

der auch dadurch in seiner Lage auf einer Anhöhe den Mittelpunkt der Stadt zu bilden scheint, dass von ihm aus mehrere Treppen in die umliegenden Stadttheile hinabführen, zeigt, wie der Magdeburger, auch einen Fortgang vom Uebergangsstile zur Gothik, aber weniger allmälig und in umgekehrter Richtung, also von W. nach O. Wir haben



Grundriss des Domes zu Halberstadt.

deshalb die Betrachtung des Aeusseren mit dem Thurmbau zu beginnen, der in dem ganzen unteren Portalbau die entschiedensten Merkmale der Uebergangsperiode zeigt. Denn während ein breiter, ziemlich hoher Spitzbogen das Portal schliesst, gehen vom Mittelpfeiler 2 Rundbogen nach den Seitenpfeilern; ebenso an den Fenstern in der äusseren Einfassung der gedrückte Spitzbogen, in der inneren der gebrochene Rundbogen. Dahin gehört auch als eine Eigenthümlichkeit des Uebergangsstiles das die langgestreckten Säulenschäfte in der Mitte theilende Kapitäl. Das Alles weist uns in das 2. Viertel des 13. Jahrh. Weiter hinauf machen im oberen Geschoss der Thürme die grossen, leeren Schalllöcher einen öden, hässlichen Eindruck.

Den schönsten Anblick gewährt das Aeussere des Domes an der Nordseite. Aber auch hier ist ein offenbares zeitliches Fortschreiten bemerkbar. Die 3 westlichen Strebepfeiler (a, b, c) sind nämlich dadurch von den anderen verschieden, dass sie auf dem ersten Absatz an 3 Seiten kleine, offene Bildernischen mit freistehenden Säulen und spitzen Dächern haben, und darüber ohne alle Verzierung bis über das Dach der Seitenschiffe emporsteigen. Sehr zierlich und schön gebildet sind die zwischen diesen Pfeilern liegenden Fenster, deren Stab- und Maasswerk sehr an das des Kölner Domes erinnert. Noch

zierlicher und eleganter durch ihre höher hinaufsteigenden Nischen und Fialen sind die 4 nächsten Strebepfeiler (d, e, f, g), die sich auch durch leichtere, schlankere Strebebogen mit dem Mittelschiff verbinden, als jene drei ersten. Dann folgt das Querschiff mit seinen vorspringenden Flügeln (h, i), deren Giebel die Höhe des Mittelschiffes erreichen. Hier hat der Kreuzflügel ein reiches Portal (k) mit Reliefs im Giebelfelde; dort ist der südliche mit einem prächtig hohen Fenster versehen. Weiterhin östlich der lange Chor, mit seinen wiederum etwas einfacheren Pfeilern und Strebebogen, und einer nach dem Muster der französischen Kathedralen (z. B. in Amiens, und St. Ouen in Rouen) ganz in Osten angebauten sogenannten Bischofskapelle (l).

So erhebend und erbauend sind im Inneren wenige Dome Deutschlands, wie der Halberstadter, weil in wenigen das grosse Ziel der gothischen Baukunst, die vom Irdischen sich allmälig befreiende, himmelanstrebende Richtung so vollkommen erreicht ist als hier. Es überrascht uns nicht allein die Menge der schlanken, gegen 80 F. hohen Säulen, sondern vor Allem das schöne Verhältniss der Höhe und Länge der Kirche zu ihrer Breite. Die Seitenschiffe haben nämlich genau halbe Höhe und halbe Breite des Mittelschiffes. Dazu kommt der durch keine Uebertünchung entstellte bräunlich graue Farbenton des Gesteines und das durch die bemalten Fenster hereinfallende gedämpfte Licht. Die 8 Säulenpaare, welche die Schiffe trennen, sind von cylindrischem Kern, an den 4 Hauptseiten mit einer vollen, freien Säule und dazwischen wieder mit je 2 sehr dünnen Säulen versehen. Die letzteren steigen aber nur an einigen westlichen Pfeilern ganz frei in die Höhe und klingen daher beim Anschlagen; bei den anderen hangen sie mit dem runden Pfeilerkern zusammen. Das Mittelschiff hat einfache Kreuzgewölbe, die Seitenschiffe in einigen Jochen auch Netzgewölbe. Weiter östlich die 4 viel stärkeren Pfeiler, welche die Vierung des netz- und sterngewölbten Querschiffes bilden. Hier haben wir auch den prachtvollen Bischofsstuhl (m) vor uns, der, obwol der Verfallzeit der Gothik (dem J. 1508) entstammend, doch ein originelles Meisterwerk und einer der brillantesten Lettner in Deutschland ist. Die beiden östlichen der Vierungspfeiler sind nämlich durch eine Brüstungsmauer verbunden, an deren östliche Seite sich in der Mitte ein thurmartiger Vorsprung lehnt, in welchem sich die auf den Lettner führende Treppe befindet. Von dieser Brüstungsmauer aus gehen in die Vierung 3 Kreuzgewölbe, die auf 4 kräftigen gegliederten Pfeilern ruhen. Die reiche Bildung dieser Pfeiler mit ihren Heiligenfiguren, Baldachinen und bekrönenden Fialen ist nebst den die Pfeiler verbindenden, eben-

falls zierlich gebildeten Füllwänden eine wahre Fundgrube für das Studium gothischer Ornamente.

Ueber den langgestreckten, dreiseitig schliessenden Chor und die sich als Umgang herumziehenden Seitenschiffe haben wir nichts Anderes mehr zu bemerken, als dass letztere von ersterem durch eine fortlaufende steinerne Mauer getrennt werden, und dass wir hier am Ostende den Eingang zu der erwähnten Bischofskapelle finden.

Die Schätze der Kunst, welche der Dom in seinen verschiedenen offenen und angrenzenden, verschlossenen Räumen birgt, sind sehr mannigfacher Art, aber grossentheils mehr als kirchliche Antiquitäten und Reliquien, denn als Werke von künstlerischem oder kunsthistorischem Werth von Bedeutung. Auf die letztern beschränken wir uns hier um so mehr, da eine blosse Aufzählung der ersteren sich in den meisten der allgemeinen Reisehandbücher findet.

Bleiben wir zunächst im Chor und betrachten die kunstreich geschnitzten Stühle und darüber die merkwürdigen, alten, gewirkten Teppiche, die zwar in ihren Gestalten zum Theil nicht erfreulich anzusehen, uns aber auf ihrer Stufe der künstlerischen Kindheit sehr interessant sind. In einer Breite von 3 $^1/_2$ F. erstrecken sie sich mit ihren noch ziemlich wohl erhaltenen Farben (nur 2 Eckstücke sind neu) etwa 40 F. lang hin. Es lassen sich in ihnen auf den ersten Blick 3 verschiedene Kunststile und Perioden unterscheiden. Die der Südseite erinnern, als die ältesten, in Stil und Zeichnung sehr an die ältesten Miniaturen des 10. und 11. Jahrh., aber bei einem starren, unbelebten Ausdruck ist die Zeichnung roher, und die Färbung höchst einfach. An Abstufung der Töne ist noch gar nicht zu denken. Etwas vorgeschrittener in Zeichnung und Farbengebung sind die der Nordseite (abgerechnet die roh gemalte, nach einer alten Tapete copirte Darstellung des auferstandenen Christus), in denen offenbare Einflüsse der byzantinischen Kunst auf die deutsche zu erkennen sind. Starrheit und Ausdruckslosigkeit herrschen noch vor, aber weniger Verschrobenheit in den Stellungen und mehr Mannigfaltigkeit in den Farbentönen. Als einer dritten, ganz anderen Kunstrichtung angehörend erweist sich sodann der zunächst dem Bischofsstuhle hangende Teppich, mit dem in einem rautenförmigen Felde thronenden Karl dem Grossen, der in den dreieckigen Eckfeldern von den Brustbildern römischer Philosophen umgeben ist. Hier ist Zeichnung und Ausdruck schon viel vorgerückter und mit den Gestalten der trefflichen Quedlinburger Teppiche zu vergleichen.

Nachdem wir noch einen Blick in die Bischofskapelle geworfen haben, welche ausser einem Schnitzaltar ein schönes, bronzenes Taufbecken enthält, treten

wir in die zur Aufbewahrung der Kirchenschätze bestimmten Räume, den Kapitelsaal (über dem Kreuzgange auf der Südseite) und das angrenzende Zimmer des Stiftsgebäudes. Durch ihren kostbaren, noch vor wenigen Jahren durch ansehnliche Funde vergrösserten Inhalt gehören sie zu den reichsten Deutschlands. Aus den Schätzen, welche besonderen kunstgeschichtlichen Werth haben, heben wir zunächst die kunstreich gearbeiteten Elfenbeindeckel einer Pergamenthandschrift hervor, die ein vollständiges consularisches Diptychon (Doppeltafeln) aus dem 4. Jahrh. sind. Auf dem Mittelfelde der einen Tafel ist der erste Consul mit der Toga praetexta dargestellt, in der Rechten ein mit 2 Köpfen gekröntes Sceptrum, und in der Linken das Tuch haltend, womit er im Cirkus das Signal zum Wettfahren gab; auf dem anderen Mittelfelde steht, umgeben von Trabanten, der zweite Consul mit einer einfachen Toga. Das obere Feld beider Tafeln zeigt eine Sitzung der Consuln zwischen Minerva und Apollo, das untere eine gefangene Königin, von Kriegern bewacht, und andere gefangene Feinde. Eine andere Handschrift ist ein Evangelienbuch mit schönen Initialen, und einem Elfenbeindeckel, welcher den Evangelisten Johannes darstellt, wie er einem Schreiber dictirt. Das Buch soll ein Geschenk Karl's d. Gr. bei der Gründung des Stiftes sein.

Wichtiger als ein Gemälde der altkölnischen Schule, Maria als Himmelskönigin, ist das hier aufbewahrte, grosse Altarbild des Eimbecker Malers *Johann Raphon*, aus dem J. 1508; auf dem etwas überfüllten Mittelbilde die Kreuzigung Christi, auf der Innenseite der Flügel die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel. Die Figuren, von etwas rundlichen, vollen Formen, sind scharf und bestimmt in der Zeichnung und besonders in den Köpfen sehr gelungen. Ein zweites Bild dieses in der Geschichte der deutschen Kunst ziemlich isolirt stehenden norddeutschen Meisters werden wir in Göttingen kennen lernen.

So können wir den herrlichen Bau des Doms verlassen, um sofort einen Versuch zu machen, die auserlesene Sammlung neuerer Oelgemälde des Freiherrn von Spiegel in Augenschein zu nehmen, welche sich in dessen Wohnung, der Nordseite des Doms gegenüber, befindet. Wenn die Anwesenheit des Besitzers diesen Versuch gelingen lässt, so finden wir hier gar manche wohlbekannte Freunde. Vor allen anderen das Meisterwerk, die lebensgrosse Darstellung der Söhne Eduard's von *Theodor Hildebrandt*, von dem wir eine kleinere Wiederholung beim Grafen Raczynski in Berlin fanden. Dem bekannten Shakspeareschen Monolog Tyrrel's in Richard III. gemäss, sehen wir in ein Gemach

des Towers, worin im Vordergrunde die Prinzen auf dem Bette ruhen. Ihre fürstlichen Kleider, die sie von sich gethan haben, sind am Fusse des Bettes zusammengelegt. Neben ihnen liegt ein Gebetbuch und ein Rosenkranz. Selbst im Schlafe zeigen beide, Eduard der bräunliche, und Richard der blondgelockte, den ihnen vom Dichter beigelegten Charakter. Da erscheinen hinter dem Lager die beiden Mörder, von denen der eine sich mit blutgierigem Blicke über das ,,süsseste Werk, das je die Natur vom Anbeginn der Schöpfung gebildet", lehnt, um sie durch ein mitgebrachtes Bettkissen zu ersticken. Hinter ihm steht, mehr zaudernd, der andere Mörder. Ein meisterhaftes Bild in Bezug auf die ganze Composition, die Naturwahrheit in allen umgebenden Details und die wunderbar treffende Charakteristik der Schlachtopfer wie der Mörder. Ausserdem noch von *Hildebrandt* die Chorknaben bei der Vesper. Ein zweites bedeutendes Werk der Sammlung ist das Urtheil des Paris von *Karl Sohn*, das, in grossen Dimensionen ausgeführt, uns des Künstlers Vorzüge und Schwächen vielleicht am klarsten unter allen seinen Bildern offenbart. Jene bestehen in der unübertrefflichen Weichheit, Frische und Klarheit der Carnation, die sich hier namentlich in der Gestalt des Paris mit einer Fülle von Naivetät und Leben verbindet; diese dagegen zeigen sich auch hier in der Composition, deren Zerstreutheit durch das zwischen die Figuren tretende Laubwerk des Hintergrundes noch vermehrt wird. Aus dem Fache des Genre nenne ich ferner: von *Riedel* die durch schöne Farbenwirkung treffliche Familienscene, von *Meyer* in Mannheim den alten Fischer, von *Pistorius* den weltbekannten kranken Esel; andere von *A. Schrödter* und *Meyerheim*. In der Landschaft einige aus der besten Zeit von *Bürkel* (Ruhe am Brunnen), ferner 3 Landschaften von *Scheuren:* das Schloss Elz im Winter, das Schloss am See von herrlicher Morgenbeleuchtung und eine niederländische Landschaft; von *Lessing* ein Wald im Spätherbst, von *Fohr* ein Sonnenaufgang, von *Brandes* 2 Tyroler- und eine Harzlandschaft mit Portraitstaffage, von *Haushofer* der oft von ihm gemalte Chiemsee; andere von *Schirmer* (Düsseldorf), *Leu* und *Minjon*. Von *Albr. Adam* ein meisterhaftes Pferdestück, und endlich in der Architektur treffliche Sachen von *Hasenpflug* (der Dom zu Köln in seiner Vollendung, das Aeussere des Doms zu Halberstadt) und von *Ainmüller* das Innere der Frauenkirche in München. Hier finden wir auch in einem Bronzeexemplar *Rauch's* Jungfrau Lorenz.

Auch in der auserlesenen Sammlung des namentlich um die Interessen der deutschen Kunstvereine verdienten Dr. Lucanus, der uns mit der bereitwilligsten Freundlichkeit auf seine

künstlerisch werthvollsten Schätze selbst aufmerksam macht, können wir mehrere der eben genannten Künstler wiederfinden.

Weit zahlreicher und bedeutender als die älteren Bilder, unter denen sich ein unübertreffliches nächtliches Portraitstück, das für Schalken in der That allzu vollendet ist, ein gutes Seestück von *Lutherbourg* und ein in Rembrandt's Manier täuschend gemalter Kopf von *Dietrich* befinden, sind die neueren Meister und namentlich die beliebtesten Düsseldorfer vertreten. In der Historie nur *Julius Hübner's* liebliches Rundbild, die heil. Familie; im Genre aber eine wahre Elite: von *Th. Hildebrandt* die bekannte, durch Lampenbeleuchtung so wirksame Mährchenerzählerin, aus dem J. 1832, ein lebensgrosses Brustbild der Judith nach vollbrachter That, aus dem J. 1844, und eine brieflesende Italienerin; von *Ad. Schrödter* der kreuzfidele Kunstbeförderer, der vor seinem mit einem Schimmel bespannten Karren tanzt, auf welchem er Bilderkisten an einen Kunstverein befördert; von *Pistorius* der ehemals ebenso bekannte alte Politiker, von *Morhagen* Lucia von Lammermoor im Brautschmuck, von *Maes* die oft wiederholte betende Römerin, die, von magischem Lichtglanze umflossen, ihren Erstgeborenen dem Schutze der h. Jungfrau empfiehlt. (Auch in der neuen Pinakothek zu München.) Und von *Riedel* die reizende Composition der neapolitanischen Fischerfamilie. Im Fache der Landschaft vor allen Anderen von *Lessing* eine Harzlandschaft von der Nordseite des Regensteins aus dem J. 1853, und von *Scheuren* eine geistreich behandelte Sumpflandschaft mit Eichen, eine Waldpartie aus dem Hochlande, ein Winterbild aus der Gegend der L. Frauenkirche zu Oberwesel, eins mit Zigeunern am Feuer gelagert, und seine ins romantische Genre gehörende Geusenfahrt. Ferner von *Achenbach* eine norwegische Gebirgslandschaft; von *Rottmann* der hohe Göhl, so meisterhaft durch das Alpenglühen, und von *v. d. Eycken* ein vorzügliches winterliches Kabinetbild. In Seestücken ist nichts ausgezeichneter als *A. Achenbach's* Seesturm am Hafen von Ostende, aus dem J. 1854, und seine 1855 entstandene Brandung an der englischen Küste mit Lootsen; daneben aber auch Bilder vom älteren und vom jüngeren *Schotel*, und von *Dahl* eine dänische Seeküste bei Mondschein. In der Architektur: von *Hasenpflug* das Innere des Doms zu Halberstadt; vom *Dom. Quaglio* eins seiner Hauptwerke, die äussere Ansicht der Kathedrale zu Rheims, und von *Bossuet* die Ruinen eines maurischen Palastes bei Marokko. Sodann einige bedeutende Skizzen und Zeichnungen, unter andern die Original-Tuschzeichnung von *Lessing's* Luther, der die päpstliche Bannbulle verbrennt, für uns um so

interessanter, da das ausgeführte Oelbild Deutschland für immer verlassen hat. Sein Hauptvorzug besteht in der wunderbaren Lebendigkeit der Individualisirung Luther's und der übrigen anwesenden Koryphäen der Reformation. Höchst anziehend ist endlich das Album von Handzeichnungen, Originalskizzen und Aquarellen, über 300 an der Zahl.

Um den alterthümlichen Charakter der Stadt, wie er sich in einer Menge von Holzbauten aus dem Ende des Mittelalters und aus der Renaissancezeit ausspricht, besser kennen zu lernen, wandern wir durch einige Strassen. Das älteste, kunstwertheste dieser Häuser ist der s. g. Rathskeller, aus dem J. 1440, ein Musterbild solcher spätmittelalterlicher Holzbauten. Er zeigt die in diesen alten Städten (wie Braunschweig, Wernigerode, Goslar, Hildesheim) viel verbreitete Bauart, in welcher das obere Stockwerk über das jedesmal untere auf die Strasse hinaus etwas vorspringt. Die vertikalen und noch mehr die horizontalen Balken des Fachwerks sind auch hier durch Schnitzwerk kunstreich verziert und unten ausgekehlt, ruhen aber, statt wie gewöhnlich auf Consolen, auf holzgeschnitzten Statuen Christi, der Apostel und anderer Heiligen. Reicher und grösser noch ist der in seinem jetzigen Zustande sehr entstellte s. g. Schuhhof aus der Renaissancezeit von 1580, dessen interessantes Holzmodell, von der Hand des Baumeisters, Dr. Lucanus besitzt.

Ein Ausflug nach Huyseburg.

In der Mitte des 1½ St. nördlich von Halberstadt liegenden Huywaldes befindet sich die gegen das Ende des 11. Jahrh. zuerst erbaute Kirche der ehemaligen Benedictiner-Abtei Huyseburg, die, noch jetzt dem katholischen Gottesdienst gewidmet, eins der am besten erhaltenen Beispiele des romanischen Kirchenbaues der dortigen Gegend und noch dazu ein mit manchen Eigenthümlichkeiten versehenes ist. Es ist eine im Mittelschiff flachgedeckte Basilika mit Querschiff, in der Pfeiler und Säule als Träger der rundbogigen Arkaden wechseln und zwar so, dass von einem Pfeiler zum anderen ein grösserer Blendbogen geht, der 2 kleinere Bogen, welche von der Säule zu den ihr benachbarten Pfeilern reichen, umfasst; eine Einrichtung, die nur in einigen Kirchen dieser Harzgegenden vorkommt, aber von einem richtigen Verständniss des Verhältnisses zwischen der tragenden Kraft und der drückenden Last zeugt. Denn dadurch, dass die grösseren Bogen in die Last der oberen Wände höher eingreifen, benehmen sie ihr einen Theil des Druckes und vermögen diesen in

Verbindung mit den kleineren besser zu tragen. Die Kapitäle der Säulen sind, wenn auch noch sehr roh gebildet, doch immer so, dass 2 einander gegenüberstehende sich gleichen. Wie wir im Osten einen langen, über das Quadrat hinausgehenden Chor mit runder Absis bemerken, so liegt ihm gegenüber am Westende sonderbarer Weise eine zweite Nische, neben der sich die beiden spätgothischen, sehr rohen Thürme erheben.

Den Rückweg nehmen wir füglich über Halberstadt zurück und zwar nach

Quedlinburg,

dessen Schloss mit seiner an Kunstschätzen, Alterthümern und Reliquien reichen Kirche wir gar bald im Süden auf hohem Sandsteinfelsen vor uns erblicken. Von der Stadt aus, die uns ebenfalls manche durch alterthümliche Bauart interessante Häuser beut, darunter auch das mit historischen Merkwürdigkeiten reich versehene Rathhaus, schlagen wir den Weg zum nahen Schlossberg ein, gehen an Klopstock's Hause vorüber, das sich dem Fremdling durch 2 vermuthlich aus der nahen Schlosskirche herrührende, abgebrochene Säulenkapitäle kenntlich macht und stehen gar bald unter dem mit dem Schlosse in Verbindung stehenden Gange vor der Nordseite der Kirche. Man führt ihre Entstehung, ja sogar ihre ursprüngliche Vollendung mit Zuverlässigkeit auf Heinrich den Vogelsteller zurück, dessen Gebeine dort beigesetzt wurden. Aber schon im folgenden Jahrh., um 1070, wurde sie ein Raub der Flammen und vermuthlich bald nachher wieder so aufgebaut, wie wir sie, den gothischen Chor abgerechnet, vor uns haben. Und dieser Neubau wurde 1129 geweiht. Doch mag die offenbar ältere Krypta, die wegen ihrer Grösse hier den Namen einer Unterkirche verdient, bei jenem Brande verschont geblieben sein, im Wesentlichen also aus dem 10. Jahrh. herrühren. Da sie bei dem ganzen Bau unsre Hauptaufmerksamkeit verdient, so begnügen wir uns mit einer flüchtigen Wanderung durch das Innere der Oberkirche, das jetzt leider, wie so manche dem protestantischen Cultus geweihte, frühmittelalterliche Kirchen durch Emporen, Stühle und anderes Holzwerk dermaassen entstellt ist, dass mit manchen architektonisch hübschen Details auch der Totaleindruck des Innern verloren gegangen ist.

Es ist eine ziemlich grosse, mit flacher Holzdecke versehene Basilika, deren weitgespannte, rundbogige Arkaden auf Säulen ruhen, die je 2 mit einem Pfeiler abwechseln. Im Westen hatte sie eine offne Halle, über der eine Loge oder Empore lag. Zwei 16 Stufen hohe Treppen führen in das nur wenig über die Seitenschiffe vor-

springende Querschiff, dessen Flügel im Osten jeder eine Nische haben und durch eine hohe Wand von der Vierung getrennt werden, so dass der südliche eine eigne Kapelle bildet, und der nördliche 2 niedrige Gemächer hat, von denen das eine als Sakristei, das andere als Zither dient. Da wir diesen letzteren Raum, um die architektonische Wanderung nicht zu unterbrechen, erst später betreten wollen, so werfen wir nur einen schnellen Blick in den auf gleicher Fläche mit dem Querschiffe liegenden dreiseitig geschlossenen, gothischen Chor und steigen dann durch ein zierlich gothisches Portal an der nördlichen Aussenseite des Chores in das berühmte „alte Münster" hinab, das, wenn man es nicht blos als Krypta, sondern als Unterkirche ansieht, gewiss die älteste Deutschlands ist. Sie liegt nämlich unter dem Chor und dem ganzen Querschiffe der Oberkirche. Durch ihren Mittelraum ziehen sich 2 Reihen von Säulen, an deren Stelle nur gegen das westliche Ende hin 2 Paare stärkere Pfeiler treten. Auf diesen Trägern, sowie auf den Halbsäulen an den Wänden, ruht das rippenlose, rundbogige Kreuzgewölbe. Die unter den Kreuzflügeln liegenden Theile sind durch Rundbogen und starke, massige Pfeiler mit dem Mittelraum verbunden. Was uns hier am Meisten fesselt, ist die mannigfaltige Bildung der Kapitäle und Deckgesimse jener Säulen und Halbsäulen. Der Schaft ist meistens rund, selten achteckig, aber die Kapitäle sind zum Theil noch mit dem hochalterthümlichen Blätterschmuck nach Art des korinthischen versehen, nur hin und wieder sind sie viereckig in der bekannten Form des unten abgerundeten Würfels, wie es die ältere romanische Baukunst liebte. Eins ist mit Adlern, ein anderes mit allerlei Masken und Schlangen geschmückt. Ebenso verschieden ist die Skulptur dieser Ornamente; denn einige sind nur in Umrissen angegeben, andere völlig ausgemeisselt.

Für die Mehrzahl der Beschauer mögen ausserdem die hier im Mittelraum vor der Rundung des Altars befindlichen Gräber des Königs Heinrich und seiner Gemahlin, sowie der Aebtissin Mathilde, der Tochter Otto's I., von Bedeutung sein, vielleicht sogar auch die Stelle, „wo der Hund begraben liegt", nämlich der Hund Quedel, von dem die Stadt den Namen haben soll. Wir lassen also diese fürstlichen und nichtfürstlichen Todten ruhen und steigen am westlichen Ende des südlichen Seitenraumes der Unterkirche eine verfallene Treppe in die nur einige Fuss breite s. g. Marterkammer hinab. Sie ist durch 3 auf 2 kleinen Säulchen ruhende Rundbogen mit einer Art von tonnengewölbter Kapelle verbunden, die am Ostende sogar eine runde Nische hat, Alles natürlich in sehr kleinem Maassstabe. Und dieser Kerker,

der finsterer und feuchter ist, als er heutzutage den gemeinsten Verbrechern zu Theil wird, war die Busskapelle, in welcher der Bischof Bernhard von Halberstadt ein Jahr lang schmachtete, weil er in die Gründung des Erzbisthums Magdeburg nicht willigen wollte.

Der erwähnte in der Oberkirche liegende Zither ist ein Gemach, dessen Kreuzgewölbe auf 4 kleinen Säulen und an den Wänden auf einfachen Consolen ruhen. Ausser diesen Säulen mit ihren merkwürdigen Kapitälen verdient vor Allem der hier aufbewahrte Schatz von kirchlichen Alterthümern und Kunstwerken unsre Aufmerksamkeit. Er ist aber so reich, dass wir uns auf die Hervorhebung der künstlerisch bedeutendsten Werke beschränken.

Das Aelteste, in mancher Beziehung Wichtigste, ist das mit goldnen Buchstaben geschriebene Evangelienbuch (Nr. 65) mit reich verzierten Initialen, die, wie die Bilder der 4 vor dem Schreibpult sitzenden Evangelisten mit ihren symbolischen Gestalten, den saftig pastosen Stil der Miniaturen der karolingischen Zeit, aber doch auch wieder, bei manchen Reminiscenzen an die antike Kunst, schon einige Elemente des späteren byzantinischen Stils enthalten, daher wol ins 10. Jahrh. zu setzen sein möchten. Dagegen gehört der reich verzierte Deckel des Buches mit seinen vergoldeten Silberplatten von ziemlich roher Arbeit der spätern byzantinischen Zeit an. Ein zweites Evangeliarium (Nr. 66), das etwa ums J. 1000 geschrieben sein mag, hat einen elfenbeinernen Deckel mit Reliefs, die von einem Goldstreifen mit Filigranarbeiten und Edelsteinen eingerahmt sind. Es sind Darstellungen aus dem Leben Christi, die schon einzelne sehr hübsche Motive und eine sorgfältige Gewandung zeigen, etwa aus dem Ende des 12. Jahrh. Ein drittes Evangelienbuch (Nr. 67) ist spätmittelalterlichen Ursprungs.

Eine zweite Klasse dieser Kirchenschätze bilden die Reliquienkasten, unter denen der, welchen angeblich Heinrich der Vogelsteller dem Stift schenkte, wenigstens zum Theil der älteste ist. Er ist auf seinem Holz mit elfenbeinernen Reliefs geschmückt, von denen 2 auf dem Deckel und 2 auf den schmaleren Seiten, nach ihrer Plumpheit und Ungeschicktheit in der Körperbildung zu schliessen, älter sind als die auf den Langseiten mit den 12 Aposteln, und als die Silberplatte des Kastens, die es wahrscheinlich macht, dass derselbe im 12. Jahrh. verfertigt ist. Viel kostbarer ist der zweite (Nr. 7), angeblich ein Geschenk Otto's I. Er besteht ganz aus Elfenbein mit Goldzierrathen und seltenen Edelsteinen. Den Boden bildet eine silberne Platte, welche auf ihrer unteren Fläche mit bildlichen Darstellungen in Inschriften in Niello (eingravirten,

schwarzausgefüllten Umrissen) verziert ist, welche beweisen, dass der Kasten ebenfalls erst um den Schluss des 12. Jahrh. entstanden ist, womit auch der Stil der Elfenbeinreliefs auf den Seitenflächen wohl übereinstimmt. Ein dritter (Nr. 5) besteht aus Holz mit vergoldetem Silberblech überzogen. Seine Reliefs auf dem Deckel, Christus am Kreuz mit Maria und Johannes zur Seite, nebst Petrus und Andreas, sind in Ausdruck und grossartiger Würde schon entschieden besser, aber gewiss nicht jünger als die des vorigen Kastens.

Die dritte Klasse der Kunstwerke des Zithers machen die Teppiche aus, die, wie man gleich auf den ersten Blick sieht, einer vorgerückteren Kunstperiode angehören als die Halberstädter (S. 389), und einen erfreulicheren Eindruck machen. Sie stellen uns die von dem römischen Schriftsteller Marcianus Capella beschriebene Vermählung des Mercurius mit der Philologia vor und sind gewiss Ueberreste jener Teppiche, welche nach dem Berichte der Chroniken die Aebtissin Agnes eigenhändig gewirkt hatte. In der Zeichnung sind zwar zwei verschiedene Hände zu bemerken, aber nicht so, dass wir sie verschiednen Zeiten zuschreiben müssten; und da sie manche stilistische Aehnlichkeit mit den Elfenbeinreliefs des eben beschriebenen Reliquienkastens haben, der fälschlich für das Geschenk Otto's I. ausgegeben wird, so bestätigt dies die Annahme ihrer Entstehung um 1200.

So könnten wir nach Besichtigung und kurzer Würdigung der kirchlichen Kunstwerke Quedlinburg verlassen, wenn nicht noch eine nur dem Architekten interessante, kleine Wanderung nach den verborgenen Ueberresten des ehemaligen Wipertiklosters zu machen wäre, die wir nahe der Stadt, auf der Oekonomie des Oberamtmanns Baensch, zu suchen haben. Hier stecken die spärlichen Ueberreste der romanischen Klosterkirche in einer Kornscheune, unter der der Gemüsekeller liegt, in welchen sich die Krypta derselben hat verwandeln müssen. Dies kleine Bauwerk ist seinem Stil nach eins der ältesten kirchlichen Denkmale Deutschlands, denn es versetzt uns mit Sicherheit in die karolingische Zeit des 9. Jahrh. Es besteht aus einem kleinen Mittelschiff, das von den Seitenschiffen durch 2 Paar Säulen, die mit 2 dickeren Pfeilerpaaren abwechseln, getrennt wird. Auf die beiden östlichen dieser Pfeiler folgen 4 im Halbkreis stehende Säulen mit einem Pfeiler in der Mitte, die einen einfachen steinernen Altar umgeben. Um diesen Halbkreis bilden die erwähnten Seitenschiffe einen Umgang. Die Hauptsache dabei ist, dass alle diese 8 Säulen und 5 Pfeiler nicht etwa durch Rundbogen, sondern, wie in der antiken Baukunst, durch ein horizontales Gebälk verbunden sind, so dass von

diesem aus das Mittelschiff wie die Seitenschiffe nebst ihrem Umgang durch Tonnengewölbe bedeckt werden. Wie ein solcher Umgang um die Altarrundung bereits in viel älteren byzantinischen Kirchen sein Vorbild hat, so auch manche dieser Gebälkträger in den ältesten Kirchen Deutschlands. Der kleine Pfeiler in der Mitte der Chorrundung hat nämlich die bekannten ionischen Schnecken, wie wir sie auch in der Krypta der Michaeliskirche zu Fulda finden. Die Säulen der Rundung haben ein ganz rohes Kapitäl, aus der erst die spätere Würfelform sich entwickeln zu wollen scheint; und ebenso einfach als einzig in ihrer Art sind die Kapitäle der Säulen zwischen den Schiffen. Also nicht durch diese Rohheit der Ausführung, sondern durch die antiken Motive in der Anlage ist dies kleine Denkmal frühmittelalterlicher Architektur, das die sichersten Kennzeichen seines tausendjährigen Alters an sich trägt, von Bedeutung.

Ein architektonischer Abstecher nach Frose, Hecklingen und Conradsburg.

Auf dem Wege von Quedlinburg nach Aschersleben liegt neben dem bernburgischen Städtchen Hoym das Dorf Frose mit einem ehemaligen Nonnenkloster, dessen Kirche eine Basilika ist, die trotz ihres jetzigen verbauten und entstellten Zustandes auf eine reiche und feine Ausbildung der romanischen Architektur hinweist. Man sieht noch deutlich die Schiffe, deren Arkaden von 4 Säulenpaaren und je einem in ihrer Mitte stehenden Pfeiler getragen werden; ferner ein nicht ausladendes Querschiff und einen nicht erhöhten Chor mit runder Absis. Das Hauptinteresse dieser Kirche besteht in der eingebauten, jetzt freilich vermauerten Empore oder Loge, die darin eine eigenthümliche Einrichtung hat, dass zwischen ihren 3 grossen, auf 2 Pfeilern ruhenden Rundbogen, mit denen sie sich nach der Kirche öffnet, jedesmal wieder 2 kleinere Rundbogen stehen, die in der Mitte auf einer kleinen Säule und an den Seiten auf Pilastern ruhen, die sich an die Hauptpfeiler anlehnen. Auch hier sind, wie im Schiffe, die Deckgesimse der Kapitäle merkwürdig hoch und zum Theil mit einer Art von Korbgeflecht verziert.

Wichtiger, nicht allein für die Architektur, sondern auch für die Kenntniss mittelalterlicher Skulptur ist die zwischen 1117 und 1133 erbaute, wohlerhaltene

Klosterkirche

des gleichfalls bernburgischen Dorfes Hecklingen, unweit des Städtchens Stassfurth. Auch sie ist eine rundbogige Basilika, aber mit scharf ausgeprägter Kreuzform. Das Querschiff springt nämlich um die

Breite der Seitenschiffe vor und hat oder hatte östlich in jedem Flügel eine halbrunde Absis. Der grosse Chor nimmt die ganze Breite des Mittelschiffes ein und schliesst gleichfalls mit einer grossen, runden Absis. Im Westen innerhalb der Umfassungsmauern 2 grosse viereckige Thürme, von denen aber nur noch der nördliche ganz erhalten ist. So wenig Auffallendes also die schlichte, einfache Anlage bietet, so viel das Innere. Abgesehen nämlich von dem ganzen auf Spitzbogen ruhenden Einbau, zeigen die wechselnden Pfeiler und Säulen, worauf die rundbogigen Arkaden ruhen, in ihrer ganzen Bildung eine hohe Vollkommenheit. Die Pfeiler haben eine hübsche Basis und Ecken mit eingelassenen Säulchen. Viel höher ist die Basis der Säulen, die auch an den Ecken der viereckigen Plinthe eine den Uebergang zur Rundung vermittelnde Hülse haben. Die Kapitäle sind würfelförmig mit mannigfach verzierten Deckgliedern; die Decke der ganzen Kirche ist flach hölzern. Was aber jenen Einbau, die Empore, betrifft, die sich über das südliche Seitenschiff und über die Westseite bis hinein zum ersten Pfeiler des Mittelschiffes zieht, so wurde sie wahrscheinlich erst im Anfang des 13. Jahrh. als abgesonderter Platz für die Nonnen errichtet. Ihre Brüstungsmauer wird von den breiten, glatten Spitzbogen getragen, wie sie in der Uebergangsperiode zur Gothik herrschen; sie ruhen auf reich gegliederten und reich verzierten Pfeilern oder vielmehr Säulenbündeln, die statt des früheren Würfelkapitäls das concave Kelchkapitäl zeigen. Wo sich nun für diese neuen Bogenstützen bereits Pfeiler fanden, an welche jene angelehnt werden konnten, da geschah es; wo das nicht der Fall war, z. B. quer über die Breite des Mittelschiffes, da wurden für die Empore die Pfeilerstützen frei aufgestellt. Da aber die Breite des Mittelschiffes als Spannweite für 2 Spitzbogen zu gross war, so zog der Baumeister hier den Rundbogen vor. In fast allen diesen neuen Säulenbündeln der Empore herrscht eine grosse, zu der übrigen Schlichtheit der Kirche freilich nicht sehr passende Verzierungslust, die sich nicht allein über die Kapitäle, sondern auch über die Schäfte erstreckt, welche mit allerlei Mustern bedeckt sind.

Ausserdem ist das Innere der Kirche wichtig durch seine Engelgestalten, welche mit ausgebreiteten Flügeln in Relief aus Stuck über den Arkadenträgern im Mittelschiff angebracht sind und auf Blätterkonsolen stehen. Sie verrathen nämlich bei aller Strenge und Alterthümlichkeit doch einen hohen Grad von künstlerischer Ausbildung, der sich in den lebendigen Bewegungen der Körper und in der geschmackvollen Gewandung ausspricht, und stehen in dieser Beziehung wol am nächsten den Skulpturen an der goldenen Pforte zu Freiberg.

Man muss sie daher nothwendig in die Zeit des Emporeneinbaues setzen.

Von Hecklingen aus begeben wir uns zurück nach Aschersleben, wo uns die befahrenere Landstrasse in die unmittelbare Nähe des Harzes nach Gernrode führen soll. Hier liegen einsam auf einer Anhöhe bei dem Städtchen Ermsleben, nur von wenigen Gebäuden einer Domäne umgeben, die Ruinen der ehemaligen Kirche des Benedictinerklosters Conradsburg, die aus weiter Nichts, als aus dem Chorbau mit der darunter liegenden merkwürdigen Krypta bestehen, in der That einer der schönsten, zierlichsten, die Deutschland aufzuweisen hat. Auch wissen wir nichts Näheres über die Erbauungszeit der Kirche, aber aus ihren Details lässt sich mit Sicherheit auf's 12. Jahrh. schliessen. Durch eine Thür, die sich in der ganz rohen, die Ruinen im Westen abschliessenden Wand befindet, betreten wir das Innere des Chores und erblicken 3 Schiffe, die durch 2 Mittelpfeiler und ihre entsprechenden Wandpfeiler gebildet werden, und jedes mit einer halbrunden Absis schliessen, so dass die des höheren und breiteren Mittelschiffes auch breiter ist als die der Seitenschiffe. Schon hier, aber noch mehr in der Krypta herrschen die edelsten Verhältnisse und der zierlichste Geschmack; ja es möchte schwerlich eine Krypta geben, in der man die Eleganz der architektonischen Details romanischer Periode besser studiren kann, als hier oder auch in Richenberg bei Goslar. Sie hat mit dem Chore gleiche Breite und Länge, wird aber nicht nur durch 4 starke Pfeiler in ein Haupt- und 2 Seitenschiffe getheilt, sondern das breite Hauptschiff enthält auch noch 4 im Quadrat stehende Säulen, so dass dadurch wiederum 3 gleich breite Schiffe gebildet werden, deren Abschluss im Westen 4 Wandpfeiler, und im Osten, wo die ganze Krypta ebenfalls in 3 Nischen ausläuft, 2 freistehende Pfeiler zwischen 2 Wandpfeilern bilden. Alle diese durch breite Gurten und schlichte Kreuzgewölbe verbundenen Pfeiler und Säulen sind sowol in ihrer Gliederung und Schaftform sehr mannigfaltig, als auch besonders in ihren Basen, Kapitälen, Gesimsen und Deckplatten geschmackvoll und sorgfältig ausgeführt. Am reichsten sind die 2 Pfeiler vor der grossen Nische gegliedert und mit Blattwerk und perlenartigen Erhöhungen geschmückt.

XVII.

Gernrode und der Nordrand des Harzes bis Hildesheim.

Ueber Ballenstädt erreichen wir allmälig die Berge des Unterharzes und damit auch das Ende unseres klösterlichen Abstechers,

um nach einem Aufenthalt in dem am Fusse des Stufenberges freundlich gelegenen Städtchen

Gernrode

von hier aus die Fahrt am Nordrande des Harzes zu machen.

Hier, wo der Blick die ganze nördliche Fläche nach Quedlinburg und Halberstadt, ja östlich bis Magdeburg umfasst, liegt am Fusse des Stufenberges ein unscheinbarer, alterthümlicher Bau, die Gernroder Stiftskirche, ein rechtes Musterbild, und zwar beinahe das älteste, wohlerhaltenste der romanischen Basiliken des nördlichen Deutschlands. Es sind zwar über ihre Erbauungszeit manche Nachrichten vorhanden, aber keine, die gradezu auf die jetzige Kirche hinweist, doch stimme ich der Annahme Kugler's vollkommen bei, dass sie in den Hauptbestandtheilen der vom Markgrafen Gero 960 gegründete Bau sein muss. Darauf weisen die fast sämmtlich sehr alterthümlichen Details hin. Die Fenster sind äusserst schlicht, wegen des hoch hinaufgehenden Daches der Seitenschiffe sehr klein, und die runden Westthürme sind durch einen schwerfälligen Mittelbau verbunden, der eine grosse, runde Chornische zeigt, so dass das Aeussere in der That wenig einladend ist und das interessante Innere nicht ahnen lässt. Nur räume man zuvor in Gedanken die entstellenden Kirchenstühle und das sonstige Holzwerk hinweg, dann sieht man deutlicher die dreischiffige Basilika, das die Kreuzesform nur schüchtern andeutende Querschiff und den hohen Chor, der mit einer runden Absis endigt, während von den Absiden der Kreuzflügel nur die nördliche noch vorhanden ist. Dazu kommt, dass manche Einbauten im Innern, namentlich im südlichen Seitenschiffe, den freien Blick verhindern. Wenig Licht fällt durch die oberen (nördlichen) kleinen Fenster ins Mittelschiff, das wie die Seitenschiffe eine flache Holzdecke hat.

Was wir bereits in mehreren obersächsischen, romanischen Kirchen bemerkten, nämlich den Wechsel von Pfeiler und Säule als Trägern der rundbogigen Arkaden, das findet auch hier statt; aber so, dass die Pfeiler der Südseite denen der Nordseite nicht grade gegenüber, sondern zu weit nach Westen stehen, eine bekannte mittelalterliche Ungenauigkeit, die erst bei den Wandpfeilern im Westen des Mittelschiffes wieder ausgeglichen ist. Ausserdem beweist ein freistehender Pfeiler westlich in der Mitte des Hauptschiffes das ehemalige Vorhandensein einer Empore für die Nonnen. Die Säulen, mit starker Verjüngung, aber ohne die spätere Verzierung des Eckblattes, haben ein dem antik-korinthischen ähnliches, ziemlich roh gearbeitetes Kapitäl, aber sonderbarer Weise ist über ihren Deckplatten das Ende des Arkadenbogens auf allen 4 Seiten in Form eines Drei-

ecks eingeblendet, wodurch die Last der Bogen weniger zu drücken scheint. Die grosse Wand über den Arkaden war ehemals durch eine offene Arkadengalerie geschmückt, die sich über einem noch sichtbaren Gesims hinzog; eine architektonische Seltsamkeit, die sich in romanischen Kirchen sonst schwerlich findet, hier aber die sehr hohe Mauerfläche auf passende Weise belebte.

Auch das Querschiff enthält als Eigenthümlichkeit in jedem Flügel eine eingebaute gewölbte Kapelle, aus der man ehedem einen freien Durchblick in die Vierung hatte, die jetzt von ihnen durch eine Mauer geschieden ist. Auf dem einige Stufen höher liegenden Chor bemerken wir, ausser einigen noch durch die weisse Tünche hindurchscheinenden Spuren eines Freskogemäldes in der Halbkuppel der Absis, das steinerne Grabdenkmal des Markgrafen Gero vom J. 1519, das den Kirchenstifter nicht in seiner wirklichen Tracht, sondern in der des 16. Jahrh. darstellt, aber ohne grossen künstlerischen Werth ist. Wie in diesen östlichen Chor, so führt auch eine Treppe zu dem jetzt durch eine Mauer vom Mittelschiffe getrennten westlichen Chor, der gewiss nicht vom ursprünglichen Bau herrührt, sondern mit der darunter liegenden Krypta erst später hinzugefügt wurde, als man die Gebeine des h. Metronus nach Gernrode schaffte. Doppelchor und Doppelkrypta finden sich ja in mehreren älteren Kirchen Deutschlands, z. B. in der Michaeliskirche zu Hildesheim, in den Domen zu Naumburg, Bamberg und sonst.

Der im südlichen Seitenschiffe befindliche Einbau besteht aus einem Vorraum und der sich westlich daran schliessenden heil. Grab- oder Gerokapelle. Die letztere ist auf den Aussenseiten mit merkwürdigen Sandstein- und Stuckreliefs versehen, deren Betrachtung uns aber an der Nordseite durch Kirchenstühle, an der Westseite durch Mangel an Tageslicht sehr erschwert wird. So Viel lässt sich erkennen, dass die Skulpturen jener Seite noch an der Steifheit und kindlichen Unbeholfenheit leiden, die den Bildnereien der frühromanischen Epoche eigen ist, und dass die der Westseite in einem freieren, vorgerückteren Stile gearbeitet, also wol der muthmaasslichen Erbauungszeit dieser Kapelle, nämlich dem 12. Jahrh., zuzuschreiben sind. Darauf weisen auch die vielen symbolischen, schwer zu deutenden Thiergestalten hin, denn gerade darin zeigt sich kein Jahrhundert des Romanismus erfinderischer und phantasiereicher als das zwölfte.

Lieber als in das Innere der s. g. Busskapelle steigen wir vom Kirchhofe aus in die östliche Krypta hinab, die durch ihre einfachen, gurtlosen Kreuzgewölbe und die 4 niedrigen, viereckigen Pfeiler den Eindruck eines hohen Alters macht. Nur am Ostende sieht man in der dicken

Mauer noch eine Vertiefung, in der der Altar gestanden haben muss. Etwas anders ist schon der Eindruck, den die westliche, etwas höhere Krypta macht. Hier ruht das Kreuzgewölbe merkwürdiger Weise ohne alles Deckglied auf dem Kapitäl von 8 Säulen, deren Form und Verzierung beweisen, dass diese Krypta nebst ihrem Chore etwa in der ersten Hälfte des 12. Jahrh. der Kirche hinzugefügt worden.

Endlich bleibt uns in dieser architektonisch so reichen Kirche noch der Kreuzgang übrig, der neben dem südlichen Seitenschiffe den Klostergarten in Form eines Quadrats umschloss, aber fast nur noch an der Nordseite erhalten ist. Auch er stammt offenbar nicht aus der ersten Erbauungszeit der Kirche, sondern bekundet in der Bildung der Säulen und ihrer Kapitäle, sowie der Gesimse, die volle Blüthezeit des Romanismus, wahrscheinlich die Mitte des 12. Jahrh. Es ist ein Kreuzgewölbe, das sich in 7 Rundbogen nach dem Klostergarten öffnet und über sich einen ganz eigenthümlichen Corridor hat, ein förmliches Stockwerk, das sein Licht durch grosse rundbogige Oeffnungen erhält. In jeder derselben stehen ausser der Mittelsäule, welche die Oeffnung in 2 Hälften theilt, zierliche Halbsäulen mit sehr mannigfaltig gebildeten Kapitälen.

Der Weg am nördlichen Rande des Harzes führt uns, mit dem Fernblick auf die hohen Felsen der Rosstrappe, in wenigen Stunden über Thale nach dem romantisch gelegenen, braunschweig'schen Städtchen Blankenburg, das mit seinem auf hohen Kalkfelsen gelegenen Schlosse einen stattlichen Anblick gewährt. Wer sich's aber in seiner Schaulust einfallen lässt, das Schloss der kleinen, ehemaligen Residenz zu durchwandern, dem sucht sie durch schwer erkauften Eintritt und wichtige Führermiene die Schönheiten und Reichthümer des Schlosses an Kunstschätzen recht fühlbar zu machen. Aber der angebliche Reichthum ist nur noch eine unbedeutende Gemäldegalerie, die ziemlich reich ist an mittelmässigen *Cranach's* und Niederländern des 17. Jahrh.

Auch in Wernigerode begnügen wir uns im Vorbeifahren mit dem Anschauen einiger in der Façade mehr oder weniger geschmückten Holzbauten. Eins der zierlichsten dieser Art, das jeden kunstverständigen Wanderer zum Stillstehen nöthigt, ist das Frankenfeldsche, in der südlichen Häuserreihe der Hauptstrasse. Seine Verzierungen und holzgeschnitzten Reliefs über dem Erdgeschoss und über dem ersten Stockwerk sind recht geschickt in der Zeichnung und Ausführung, aber in ihrer Bedeutung mir wenigstens nicht ganz verständlich. Wenige Schritte später erblicken wir am Markt das alterthümliche, spätgothische Rathhaus vom J. 1498 mit seinen 2 grossen Erkern und spitzen Thürmen.

So nähern wir uns immer mehr dem Altvater Brocken, lassen ihn aber links und schlagen von Wernigerode die Landstrasse nach Ilsenburg und Harzburg ein, auf der wir gar bald die hohen, festen Kirchthürme des alten Klosters zu Drübeck vor uns haben. Die Kirche ist aber leider gewaltig verbaut und verhunzt, denn beide Seitenschiffe und der nördliche Kreuzflügel sind verschwunden. Wäre es im Uebrigen der Mühe werth, ihr Inneres zu besehen, so würden wir ausser einer ehemaligen Bogenüberspannung, wie wir sie in Huyseburg bei dem Wechsel von Pfeiler und Säule fanden, als grösste Seltenheit bemerken, dass die alten, noch an die antike Kunst erinnernden Säulenkapitäle in spätromanischer Zeit, als auch das Schiff mit Kreuzgewölben bedeckt wurde, (die freilich jetzt wieder einer flachen Holzdecke haben weichen müssen) mit neuen Stuckornamenten von allerlei phantastischen Formen überzogen worden sind.

Da auch das beliebte, sagenreiche Badeörtchen Ilsenburg nur wenig mehr als eine ähnliche Kirchenverstümmelung und ähnliche Bogenstellungen bietet, so setzen wir ungehindert die Fahrt über Harzburg, den Anfangs- oder Endpunkt der Harzreisen, nach Goslar fort, wohin uns die Strasse am nördlichen Saume der allmälig laubloser und kahler werdenden Berge des Harzes weist.

Goslar,

die Lieblingsstadt Heinrich's des Vogelstellers, mit ihren kurzen, massigen Mauer- und Thorthürmen, ist auch dem Freunde mittelalterlicher Häuserreihen und Strassenperspektive unter den kleineren Städten Deutschlands eine der anziehendsten. Denn welche unter ihnen hat einen solchen Marktplatz aufzuweisen, dessen schönste Zierden das gothische Rathhaus mit seinen spitzbogigen Arkaden und die alte Kaiserworth mit ihrer späteren, wiederum rundbogigen Vorhalle und den noch in der Mitte unsres Jahrh. in Folge des glorreichen März zerstörten und wieder erneuerten Kaiserstatuen zwischen den Fenstern sind? Wie wenige besitzen noch so zahlreiche Häuser aus der Spätzeit des Mittelalters und so reich und hübsch verzierte Holzbauten der Renaissancezeit! Aber des Zerstörten ist leider viel mehr als des Erhaltenen; denn nur Wenig ist von den Ueberresten des alten Kaiserpalastes in dem jetzigen Kornmagazin noch zu entdecken, und völlig vertilgt von der Erde ist noch in unsrem Jahrh. (1820) der herrliche Kaiserdom, den die sächsischen Kaiser einst den „Ruhm der Krone“ nannten. Was noch steht, ist nämlich kein Ueberrest des ursprünglichen Domes, den Heinrich III. in der Mitte des 11. Jahrh. erbaute, sondern eine ihm etwa ein Jahrh. später gegebene nördliche Vor-

halle. Das beweist auf's Klarste das reich gegliederte und geschmückte Portal, sowie der Schaft und das Kapitäl der Säule, die das Portal in 2 rundbogig gewölbte Eingänge scheidet. Ein jetzt verstümmelter Löwe, das bekannte Symbol der Kraft, bildet den Fuss der Säule, deren Schaft mit blätter- und rankenförmigen Reliefs, und deren Kapitäl mit geflügelten Masken und Schlangen versehen ist. An der Platte über dem Kapitäl steht seltsamer Weise der Name des Bildners *Hartmannus*. Ueber dem Portal in Mauerblenden 2 Reihen von Figuren als Hautreliefs von roher Arbeit. Leicht zu erkennen ist unter ihnen Heinrich III. selbst mit dem Modell des Domes in der Hand und seine Gemahlin Agnes. Darüber in grossen Uncialbuchstaben eine im Blick auf den niedergerissenen Dom fast ironisch klingende Inschrift.

Das Innere der Halle bildet ein dreischiffiger, rundbogig gewölbter Raum, aus dem man da, wo jetzt ein grosses Glasgemälde aus dem Ende des 16. Jahrh. als Hinterwand dient, einst ins nördliche Seitenschiff des Domes ging. Dies Glasgemälde ist aber unter den Denkmalen der Vorhalle keineswegs das bedeutendste, verräth vielmehr namentlich im Vergleich mit dem daneben eingefassten kleineren aus dem 14. Jahrh. in Stil und Farbenauftrag ein bedeutendes Sinken der Kunst. Das interessanteste unter den Denkmalen, zu deren „Schutze" die Vorhalle stehen geblieben, ist der vielbesprochene Krodoaltar, ein länglicher Würfel, dessen Seitenflächen aus durchbrochenen Bronzeplatten bestehen, getragen an den Ecken von 4 knieenden Bronzefiguren von sonderbarer Bildung und Bekleidung. Die Oeffnung oben in ihrem Kopfe und die abgebrochenen Hände lassen schliessen, dass sie ehemals eine Art von Kapitäl trugen. Ihrem strengen und trocknen Stile nach möchte man sie ins 11. Jahrh. setzen, so dass das ganze Werk mit dem heidnisch-germanischen Harzgötzen Krodo nichts zu schaffen hätte. Nach Kugler's wahrscheinlicher Annahme sind die 4 Figuren wol Männer des besiegten Volkes der Wenden. Wozu aber dieser s. g. Altar im Dom gedient haben mag, ist unmöglich zu entscheiden.

Ein anderes Werk der Plastik, das in der Vorhalle aufbewahrt wird, ist die steinerne Brüstung, die den ehemals im Dom, jetzt in der Rüstkammer des Prinzen Karl von Preussen befindlichen Kaiserstuhl umgab. Sie zeichnet sich durch sonderbare Reliefverzierungen, phantastische Thiere, Köpfe mit Schlangen umwunden, Affen u. s. w. aus. Nicht minder bemerkenswerth sind einzelne, in Tempera gemalte Altarbilder frühgothischer Zeit, unter denen ich besonders eins hervorhebe, das auf dem Mittelbilde den gekreu-

zigten Christus zwischen der händeringenden Maria und dem schmerzerfüllten Johannes, auf den Flügeln die hh. Stephanus und Laurentius darstellt.

Architektonisch bedeutsamer als die diese Vorhalle an ursprünglichem Alter noch übertreffende Marktkirche, welche nach ihrem Brande erst vor wenigen Jahren völlig restaurirt und mit einfach gothischen, geschmackvollen Thürmen versehen wurde, ist die am Rosenthore in dunklem Schatten hochwipfeliger Bäume liegende Kirche des ehemaligen Klosters Neuwerk. Sie wurde von 1178—86 erbaut und zeigt einen noch völlig romanischen Stil, aber den späteren, welcher in den Gewölben bereits den Spitzbogen aufgenommen hatte. Schon aus den um die Aussenseite der grossen halbrunden Chorabsis gestellten Säulen, aus der Form ihrer Kapitäle, der Mannigfaltigkeit der Skulpturen und der reich verzierten Schäfte erhellt der spätromanische Stil, mehr aber noch aus dem eigenthümlichen, charakteristischen Innern, wo die Pfeiler so reich und zierlich durch Halbsäulen gegliedert sind und das System der spitzbogigen Rippengewölbe bereits konsequent durchgeführt ist. Dabei hat sich der Baumeister in dem Aufsteigen der Gewölbe tragenden Halbsäulen an den Pfeilern allerlei willkürliche Spielereien erlaubt. Erst in unserer Zeit hat das Innere eine die Formen- und Farbenwirkung vernichtende hellrothe Tünche erhalten, die, wenn sie vorsichtig entfernt würde, wol noch manche ebenso interessante Wandgemälde zum Vorschein bringen könnte, wie die Madonna in der Halbkuppel der Chorabsis.

Das sind die Kunstwerke, welche von der Mehrzahl der Fremden innerhalb der Stadt besucht zu werden pflegen; aber ein halbes Stündchen ausserhalb der Stadt liegen eben vor diesem Rosenthore im schattigen Garten einer reichen Domaine die Ruinen der ehemaligen Abteikirche Richenberg, ein den Ruinen von Konradsburg vergleichbarer, kleiner architektonischer Schatz, der jeden Freund der Natur wie der Kunst, der ihn aufsucht, mit wehmüthiger Freude erfüllt, mit einer Freude darüber, dass doch wenigstens das verborgne, unter der Erde liegende Kunstwerk dem Vandalismus der Menschen zu entgehen pflegt. So steht sie noch jetzt unversehrt und vollständig da, die hohe, dreischiffige Krypta mit ihren Kreuzgewölben und deren Trägern, den 6 Säulen und den korrespondirenden Wandsäulen. Wie sinnig ausgedacht sind die Ornamente, die den Schaft der Säulen umkleiden, wie reich in der Erfindung die flachen Reliefs der Kapitäle, die stets ähnliche Motive bieten und sich doch nie wiederholen! Und wie zierlich ist das Alles ausgeführt! Ueber der Krypta ragt noch in ziemlicher Höhe die Mauer des Cho-

res hervor, dessen weiter Raum zu einem schattigen Ruheplatz des Gartens umgeschaffen ist. Steigen wir zum Mittelschiff hinab, so stehen wir mitten unter blühenden Blumenbeeten, die im N. und W. von der Umfangsmauer der Kirche begrenzt werden. Man sagt, es sei eine um 1131 erbaute Pfeilerbasilika gewesen, die sich durch Schönheit und Zierlichkeit der Details ausgezeichnet habe. An die Nordseite des Chores lehnt sich ein unzugänglich gewordener, spitzbogig gewölbter Raum, wahrscheinlich ein kapellenartiger Anbau.

Zwischen dem Endpunkte der nördlich vom Harz liegenden Kirchengruppen, dem altbischöflichen Hildesheim, und der Eisenbahnstation Lutter am Barenberge liegt das Schloss

Söder,

welches eine vom Grafen von Borbeck gesammelte, nicht unbedeutende Gemäldegalerie enthält, die auf den jetzigen Besitzer, den Grafen Stolberg zu Söder, vererbt wurde. Sie zählt etwa 400 Nummern, fast nur Italiener und Niederländer des 17. Jahrh., unter denen das Portrait und die Landschaft vorzüglich, etwas weniger das Genre und die Thiermalerei vertreten ist.

Nach der Eintheilung des Katalogs heben wir folgende Bilder hervor: A. Architektur- und Perspektiv-Gemälde: Von *Canaletto* 4 gute Stücke (7. 9. 23. 25). Von *Paolo Veronese* (10) eine seiner mehrfach wiederholten, glänzenden Darstellungen Christi an der Tafel Simons des Pharisäers, wobei Magdalena seine Füsse salbt, dergleichen das Louvre in Paris und die Brera zu Mailand ebenfalls besitzen. — B. Kleine Gemälde und Kabinetstücke: *Tizian* (4), ein Portrait; *Correggio* (12), eine Madonna mit dem Kinde. Von *Raphael* (?) die kuriose Skizze eines heidnischen Opfers mit vielen Figuren (28) und von *demselben* (48) ein ächtes, treffliches Bildchen der Darstellung im Tempel. *Gerh. Dow* (54), der alte Federnschneider, ähnlich dem Dresdener Bilde (Nr. 1078). *Palma vecchio* (77), ein alter Kapuziner. D. Landschaften: Eine ziemliche Reihe trefflicher Leistungen von *Ruysdael*, darunter 2 Wasserfälle (1. 3), eine waldige Landschaft (17) und eine Partie mit Ruinen (27). *Claude Lorrain* (5), ein Seestück bei Sonnenschein. E. Thierstücke: *Joh. Weenix* (2), ein im Balg ausgezeichneter Hase mit Geflügel. F. Historische Gemälde: die Heilung des Tobias (7), ein Meisterstück, wahrscheinlich von *Rembrandt*. *Guido Reni* (27), der h. Petrus; *Sassoferrato* (29), eine Madonna; *Carlo Dolce*, die h. Katharina. G. Portraits: Von *Miereveldt* (1. 47), *Tizian* (11) Selbstportrait, *Rembrandt* (13. 24. 46. 50), *Albr. Dürer* (17. 22) Portrait seines Vaters, und sein Selbstportrait; *Denner* (38). H. Ver-

schiedene: *Zurbaran* (25) der h. Franciscus. Angeblicher *Leonardo da Vinci* (26) Christus trägt das Kreuz. Endlich F. 5. die Himmelskönigin von *Deger*, nach Schadow's Bild für eine Kirche in Coblenz.

Hildesheim,

der ehemalige Sitz der Kunstthätigkeit des Bischofs *Bernward*, an dessen Namen sich fast jedes grosse Denkmal der Kunst knüpft, das die Stadt aus dem früheren Mittelalter aufzuweisen hat, verräth sich in seinen mächtigen Basiliken, reich geschmückten Holzbauten, steinverzierten Häusern zugleich als Mittelpunkt einer grossartigen, vielverzweigten Kunstübung. Denn mit alleiniger Ausnahme des heiligen Köln hat keine Stadt solche Basiliken aufzuweisen, wie dieser Bischofsitz in seinem Dom, seiner Michaels- und Godehardikirche. Alle 3 tragen neben manchen nur ihnen angehörenden Eigenthümlichkeiten im Stützenwechsel der Arkaden ganz den Charakter der meisten Kirchen am Nordrande des Harzes an sich.

Wir beginnen zwar mit dem

DOM,

aber nicht deshalb, weil er für den architektonisch bedeutsamsten Bau der 3 grossen romanischen Kirchenbauten zu halten ist, sondern weil er, als die von Bernward gestiftete Hauptkirche der Stadt, noch jetzt so reich an kirchlichen Kostbarkeiten und Kunstwerken ist, wie wenige andere in Deutschland. Baulich bietet er wenig Eigenthümliches dar: die 3 Schiffe werden durch weite, rundbogige Arkaden, in denen 2 Pfeiler mit 2 Säulen wechseln, von einander getrennt. Oestlich vom Querschiff der Chor, um den die Seitenschiffe einen Umgang, oder vielmehr eine reich verzierte Absis bilden, die erst in der Spätzeit des Romanismus, um 1190, geweiht sein soll, während das Gebäude selbst aus dem 11. Jahrh. herrührt. Dazu kommen manche spätere Zusätze, Veränderungen und Restaurationen, z. B. die nördliche Vorhalle mit ihrem gothischen Portale, die spitzbogigen Fenster der Seitenschiffe, die neuerdings wieder erbauten Westthürme u. s. w., so dass das Aeussere architektonisch kein erfreuliches Gemisch verschiedener Baustile ist, und gegen die Reinheit der beiden anderen Basiliken sehr kontrastirt. Wenden wir uns daher lieber zu dem reichen, auch künstlerisch bedeutenden Schatze seiner in und neben ihm befindlichen Denkmale der Plastik, und beginnen mit den Hauptwerken Bernward's und seiner Periode.

Ein solches sind vor allen die beiden grossen ehernen Thürflügel der Vorhalle, die bei einer Höhe von etwa 16 und einer Breite von je 4 F., jede 8 über einander liegende Hautrelieffelder und dazwischen die Inschrift enthalten, welche besagt, dass Bischof *Bernward* sie im J. 1015 von der bischöflichen Kirche als

ein Denkmal von ihm (ob monimentum sui) habe aufhängen lassen. In der Zusammenstellung dieser 16 Scenen liegt die offenbare Absicht, beim Eingang ins Gotteshaus die Grundwahrheit des Christenthums, die Erlösung durch Christum von der durch Adam in die Welt gekommenen Sünde, darzustellen. Es enthält nämlich der eine Flügel in der Reihenfolge von oben nach unten 1) die Erschaffung des ersten Menschenpaares, 2) Gott führt Eva dem Adam zu, 3) den Genuss des Apfels, 4) das strafende Urtheil Gottes, 5) die Vertreibung aus dem Paradiese, 6) die Arbeit im Schweiss des Angesichts, 7) das Opfer der Brüder, 8) den Brudermord; der zweite in der Reihenfolge von unten nach oben: 1) die Verkündigung Mariä, 2) die Geburt Christi, in ganz eigenthümlicher Weise, 3) die Ankunft der 3 Könige, 4) die Darstellung im Tempel, 5) Christus vor Pilatus, 6) Christus am Kreuze, 7) die 3 Marien am Grabe, 8) Christus als Sieger über Tod und Hölle. Die Zeichnung der Figuren ist natürlich noch sehr ungeschickt, namentlich in den Körperverhältnissen zu kurz, aber es spricht sich doch schon ein grosses Streben nach Charakteristik in den Bewegungen der Freude, wie des Schmerzes aus.

Wenige Jahre jünger ist die auf dem Domhofe im Freien stehende s. g. Bernwardsäule, die der Bischof offenbar nach den während seines Aufenthaltes in Rom von ihm kennen gelernten Säulen des Trajan oder des Antonin entwarf und für die 1001 zuerst gegründete Michaelskirche in Hildesheim bestimmte. In Erz gegossen, wurde sie 1022 geweiht. Ihre jetzige Höhe beträgt 14½ F. Der Schaft, welcher ehemals ein Kapitäl und darüber ein Crucifix trug, ist spiralförmig von 28 Reliefgruppen aus dem Leben Christi von der Taufe im Jordan bis zum Einzug in Jerusalem umgeben, und auf den 4 Ecken der Plinthe sitzen an der Basis die 4 jetzt verstümmelten Flüsse des Paradieses, als Vorbilder der 4 Evangelisten. Der Stil der Bildwerke ist dem der Thürflügel sehr ähnlich, aber viel weniger sorgfältig ausgeführt, wie denn überhaupt, viel mehr als der Werth der bildlichen Darstellungen, an beiden Werken die Technik des Erzgusses Beachtung verdient, die schon damals so grosse Arbeiten mit Reliefs ausführte, da doch die schlichten, bilderlosen Bronzethüren des Erzbischofs Willigis von Mainz nur um wenige Jahre älter sind. Ein etwas späteres, künstlerisch unbedeutenderes derartiges Werk befindet sich am Dom in Augsburg.

Wir begeben uns zurück in den Dom und betrachten zunächst einige ausserhalb des Domschatzes vorhandene Bildwerke. Das bedeutendste derselben ist der in der 2. Hälfte des 13. Jahrh. verfertigte, vom Domherrn Wilber-

nus der Kirche geschenkte eherne Taufkessel, 6 F. hoch, der rund von Gestalt, wie sein kegelförmiger Deckel, ringsum mit Reliefs bedeckt ist und von den 4 knieenden Gestalten der Flüsse des Paradieses getragen wird. Inhalt und Inschriften dieser Reliefs beziehen sich in alt- und neutestamentlichen Scenen durchweg auf das Sacrament der Taufe, und zwar geistig wie materiell durch stete Einmischung des flüssigen Elementes. Alles ist in 4 Theile getheilt, denn über den 4 Flüssen, von denen die 4 Cardinaltugenden ausströmen, befinden sich 4 Hauptfelder mit Darstellungen des materiellen Wassers, 4 grosse Propheten und 4 Evangelisten; dann auf dem Deckel wiederum 4 auf die geistige Taufe bezügliche Darstellungen. An Kunstwerth untergeordneter ist der im Mittelschiff hangende grosse Kronleuchter, der aus einem Reif besteht, welcher die Mauer des himmlischen Jerusalems bezeichnet und ringsum mit 12 kunstvoll durchbrochenen Thürmen versehen ist. Neben einem zweiten, ganz ähnlichen, aber viel kleineren Kronleuchter, weiter östlich vor dem Hochaltare, erblicken wir 2 vergoldete Sarkophage, von denen der eine der des h. Epiphanias, der andere, durch seine kostbaren Edelsteine bedeutendere, der des h. Godehardus ist. Er besteht aus Eichenholz, das mit stark vergoldeten Silberplatten belegt ist. Weniger die figürlichen Darstellungen dieser Platten, nämlich die 12 Apostel auf den Langseiten, Christus umgeben von den 4 evangelischen Zeichen, und von Maria und Johannes, sowie andererseits der h. Godehard mit 2 anderen Geistlichen auf den schmalen Seiten —, als das edle Metall und die Menge der den eigentlichen Kasten trotz mancher Beraubungen noch bedeckenden Edelsteine verleihen diesem Werke einen so bedeutenden Werth.

Wenn wir nun auch die hinter dem Hochaltar in der Chorabsis befindliche Schatzkammer betreten, so beschränken wir uns darauf, aus der reichen Zahl von plastischen Werken das Wichtigste hervorzuheben und einige Werke der Malerei hinzuzufügen. Jenes ist der goldene s. g. Bernwardskelch, der zwar ursprünglich von jenem kunstgeübten Meister herrührt, aber in seiner jetzigen Gestalt von einem späteren Künstler umgearbeitet sein muss. Er ist sowol durch die Kostbarkeit seiner Stoffe, als durch die meisterhafte Arbeit vielleicht das ausgezeichnetste Denkmal dieser Art in Deutschland. An dem Bauche ist ringsum eingravirt das Abendmahl, die Mitte des Schaftes bildet ein grosser, zwölfeckiger Topas, vielleicht der schönste in Europa, und der aus einer Mischung edler Metalle bestehende Fuss enthält 7 runde Medaillons mit gravirten Darstellungen aus dem Leben Christi, zwischen denen sich eine Menge von eingefassten Edelsteinen be-

findet, darunter einige antike Onyx-Cameen. Zu diesem Kelch gehört eine flache, goldene Patene, die auf ihrer unteren Fläche die eingravirten evangelischen Zeichen, mit 4 Engelgestalten dazwischen abwechselnd, enthält.

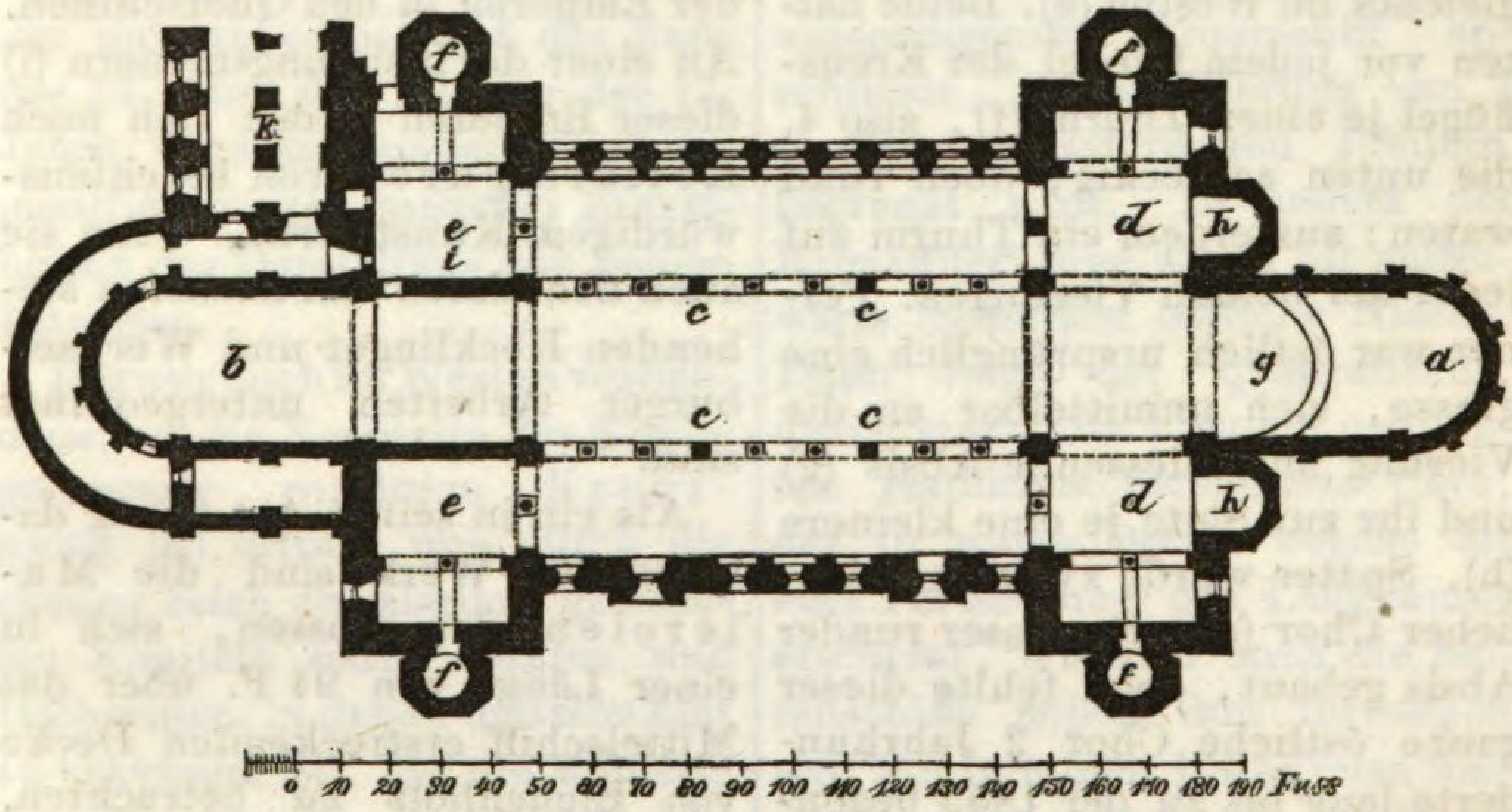
Der zweite Theil der im Domschatze enthaltenen Kunstwerke gehört dem Gebiet der Malerei an. Wir heben daraus als das bedeutendste ein Evangeliarium vom J. 1014 heraus, das 25 interessante Miniaturgemälde enthält, von denen einige wahrscheinlich von *Bernward's* eigner Hand herrühren.

Indem wir damit die Schatzkammer des Domes und das ganze Gebäude verlassen, gedenken wir noch eines mit jenen Kostbarkeiten in engem künstlerischem Zusammenhange stehenden Werkes, nämlich des in der Magdalenenkirche aufbewahrten goldenen Kreuzes, das als älteste der *Bernward*schen Arbeiten zugleich eine der kostbarsten ist. Die Vorderseite des 20 Zoll langen Haupt- und des 16 Zoll langen Querbalkens ist mit einer Menge verschiedenförmig eingefasster Edelsteine geschmückt, unter denen sich ebenfalls viele antike Gemmen mit bildlichen Darstellungen befinden. Der eigentliche Bilderschmuck im Golde ist dagegen nur gering.

Aeusserlich macht die auf einem Hügel gelegene

MICHAELSKIRCHE

zumal jetzt, da sie, dem evangelischen Gottesdienst zur Benutzung überwiesen, noch einer völligen Restauration unterworfen ist, keinen erfreulichen Eindruck. Aber



Grundriss der Michaelskirche in Hildesheim.

durch ihre Grundanlage, ihre spätere Erweiterung und ihre Details ist sie einer der grossartigsten romanischen Bauten des Nordens. Sie wurde schon unter Bernward als eine Säulen- und Pfeilerbasi-

lika mit einem Ostchor (a) und einem Westchor (b) gegründet, in der Krypta 1015 und in der Hauptkirche 1022 vollendet, worauf der Bischof Godehard den ganzen Bau 1033 einweihte. Doch wurden am Schlusse des 12. Jahrh. so bedeutende Veränderungen vorgenommen, dass wir fast nur diesen 1186 von Neuem eingeweihten Bau vor uns haben. Abgesehen von den bei der Restauration hoffentlich zu entfernenden gothischen Fenstern des südlichen Seitenschiffes ist es eine völlig rundbogige Basilika, in der 2 Säulen mit einem Pfeiler als Arkadenträger wechseln, so dass die Pfeilerstellung (c) ein Quadrat bildet, deren das Mittelschiff 3 enthält. Ausser dem östlichen, aus 3 Quadraten bestehenden Querschiff (d) liegt ein ihm völlig gleiches im Westen (e). Beide hatten vor jedem Giebel der Kreuzflügel je einen Thurm (f), also 4, die unten achteckig, oben rund waren; ausserdem ein Thurm auf jeder der beiden Vierungen. Ferner war östlich ursprünglich eine grosse, sich unmittelbar an die Vierung anschliessende Absis (g) und ihr zur Seite je eine kleinere (h). Später wurde zwar ein wirklicher Chor (a) mit grosser runder Absis gebaut, doch fehlte dieser ganze östliche Chor 2 Jahrhunderte lang bis zu der 1855 begonnenen Restauration gänzlich. Die Westseite wird durch eine sehr hoch liegende Krypta gebildet, welche dreischiffig und mit einem Umgang versehen ist, ähnlich wie wir es hier in dem Osttheile der Godehardikirche finden werden. Was am Meisten schon in der ursprünglichen Anlage auffällt, ist, dass der westliche Chor der Hauptchor war, dass die Seitenschiffe ungewöhnlich breit sind und dass die Höhe der Arkaden fast die Höhe der verhältnissmässig niedrigen Seitenschiffe erreicht, so dass das Verhältniss des Innern sehr weit und frei erscheint. Die Pfeiler sind noch die alten Bernwardschen, aber mit Ausnahme der beiden nordöstlichen Säulen mit ihrem einfachen Würfelkapitäl gehören sämmtliche Säulen mit ihren verschiedenartig gebildeten und trefflich gearbeiteten Kapitälen und den Ornamenten in den Bogenlaibungen dem 1186 geweihten Baue an. Alte Säulen stehen ebenfalls noch als Träger der Emporen in den Querschiffen. An einer der Brüstungsmauern (i) dieser Emporen finden sich noch Relieffiguren von beachtenswürdigem Kunstwerth, wenn sie auch den ihnen am nächsten stehenden Hecklinger und Wechselburger Arbeiten untergeordnet sind.

Als ein in seiner Art einzig dastehendes Werk sind die Malereien der grossen, sich in einer Länge von 94 F. über das Mittelschiff erstreckenden Decke von Eichenholz zu betrachten, die zwar in verblichenem oder verwaschenem oder hin und wieder restaurirtem Zustande sind, bei der vollkommenen Wiederherstellung der Kirche aber hof-

fentlich eine gründliche, geschickte Restauration erfahren werden. Die Decke bildet 111 durch Laubzüge von einander getrennte Felder, welche ebenso viele Figuren auf dunkelblauem Grunde enthalten. Vom Paradiese ausgehend, führt das Gemälde die hauptsächlichsten vorbildlichen Persönlichkeiten des A. T. vor und geht dann zur h. Jungfrau über, die von den 4 Cardinaltugenden umgeben erscheint. Ueber ihr der Weltheiland und Weltrichter, mit der Rechten segnend, und in der Linken das Buch mit *A* und *Ω* haltend. Wir hätten demnach auf der einen Seite den Sündenfall, und auf der anderen die durch Christum geschehene Erlösung von Sünde und Tod. Die ganze Arbeit ist nicht nur wegen des künstlerischen Stils, der uns unbedingt auf das Ende des 12. oder den Anfang des 13. Jahrh. verweist, sondern auch namentlich wegen mancher Einzelheiten der Darstellung von hohem Interesse.

Der nur noch im Westen vorhandene, an die Nordseite der Kirche grenzende prächtige Kreuzgang (k) erfreut uns durch die ebenso reich als zierlich gebildeten Kapitäle seiner Säulen und Halbsäulen, in denen dieselbe Zeit zu erkennen ist, der die Kapitäle der Hauptsäulen im Langhause ihren Ursprung verdanken.

An einem anderen Ende der Stadt liegt der dritte Basilikenbau, die in langsamer Restauration begriffene

GODEHARDIKIRCHE,

die von ganz origineller Anlage ist. Es ist eine, gleichfalls dem Schlusse des 12. Jahrh. angehörende, aber mehr in einem Gusse gebaute Basilika, mit demselben Stützenwechsel der Arkaden, wie in der Michaelskirche, und mit einer ähnlichen, reichen Bildung der Details in Kapitälen und Basen der Säulen. Dagegen bemerken wir, im Gegensatz zur Michaelskirche, im Verhältniss zum Mittelschiff sehr schmale Seitenschiffe, und, wie in den Ruinen zu Paulinzelle, die Belebung der hohen Mittelschiffwände durch rechtwinklige Einrahmung der Arkadenbogen. Schlichte Kreuzgewölbe bedecken das Langhaus, dem sich östlich ein aus 3 Quadraten bestehendes, also über die Seitenschiffe stark vorspringendes Querschiff anschliesst, dessen Vierung von 4 starken kreuzförmigen Pfeilern begrenzt wird. In jedem der Kreuzflügel eine schon oft anderwärts bemerkte östliche Nische. Dann folgt der quadratische, durch einen von 4 Säulen gebildeten Halbkreis verlängerte Chor, der in seiner Breite ebenso als eine Fortsetzung des Langhauses erscheint, wie sich auch die Seitenschiffe neben ihm fortsetzen und ihn in einem Halbkreise umziehen. Wenn wir hier in dieser östlichen Umfassungsmauer ganz origineller Weise 3 halbrunde Nischen finden, deren Mittelpunkte in der Axe der 3 Kirchenschiffe liegen, so ist das offenbar der

erste Anlauf zu der dem gothischen Stil später eigenthümlichen Anlage eines Kapellenkranzes. Westlich grenzt an das Langhaus der etwas vorspringende Thurmbau, der 2 hohe runde Thürme mit einem halbrund vorspringenden Zwischenbau enthält. Ausserdem trägt die Vierung einen achteckigen Thurm. Das Einzige, was die Godehardikirche an Skulpturen oder Malereien besitzt, ist das ehemals bemalte Relief im Giebelfelde der ins nördliche Seitenschiff führenden Thür, Christus zwischen 2 Heiligen, im Stil der spätromanischen Epoche.

Da die auf dem nahen Moritzberge liegende Kirche, eine ehemalige Säulenbasilika, schon seit Jahrhunderten fast gänzlich umgebaut und in ihrem romanischen Kern kaum noch zu erkennen ist, so begnügen wir uns damit, auch hier in Hildesheim, wie in den meisten der zuletzt besuchten Städte, einige Wanderungen durch die Strassen zu machen, in denen wir ausser manchen zum Theil nicht unbedeutenden gothischen Kirchen (z. B. die des h. Andreas) auch einige des geschmacklosesten Zopfstils bemerken. Interessanter als diese sind die vielen mit dem buntesten Schnitzwerk geschmückten Holzhäuser, unter denen das s. g. Beinhauerhaus (das Haus der Metzgergilde am Markt) im Stil der Frührenaissance des 16. Jahrh. vor Kurzem restaurirt und vom Maler *Bergmann* aufs Geschickteste und Ergötzlichste im Farbenschmuck seiner meistens humoristischen Reliefs wieder erneuert wurde.

XVIII.

Von Halberstadt nach Hannover.

Läge das Dörfchen Hamersleben mit seiner Augustinerkirche auf dem Wege von Oschersleben nach Braunschweig als Eisenbahnstation, so würde ich zu einer kurzen Besichtigung dieses Baues einladen. Da dies nicht der Fall ist, so will ich nur soviel darüber bemerken, dass derselbe eine wohl erhaltene, reine Säulenbasilika ist, die, nur 6 Jahre später als die Klosterkirche zu Paulinzelle gegründet, in offenbarem künstlerischen Zusammenhange mit dieser steht. Sie hat nämlich jenseit des Querschiffes dieselbe Fortsetzung aller 3 Schiffe und denselben Schluss mit 3 Absiden, dagegen keine östliche Nische im Querschiff. Auf jeder der beiden Brüstungsmauern zwischen der Vierung und den Kreuzflügeln erhebt sich eine Säule, von der zwei kleine Bogen zum grossen

Vierungsbogen geschlagen sind. Die Kapitäle dieser beiden Säulen sind, wie die meisten des Langhauses, sehr brillant geschmückt und bilden an den 4 Ecken stehende Engel, welche Medaillons zwischen sich halten. An den Aussenseiten jener Brüstungsmauern befinden sich auch hier Reliefiguren, von denen aber nur noch 3 erhalten sind. Ausserdem dieselbe rechtwinklige Einrahmung der Arkadenbogen. Dagegen hat die Kirche keinen westlichen, sondern an der Ostseite jedes Kreuzflügels einen achteckigen Thurm.

Auch in der ehemaligen Braunschweigschen Residenz Wolfenbüttel, die weniger durch ihre kunstreichen, als durch ihre bibliographischen und handschriftlichen Schätze von Bedeutung ist, brauchen wir nicht lange zu verweilen, weil wir, abgesehen von der Marienkirche, einem sonderbaren Bau aus dem 17. Jahrh., der mit seiner völlig gothischen Anlage ein Fenstermaasswerk und andere Decorationen im glänzenden Rococostile verbindet, aus den Schätzen der bekanntlich vorzugsweise an Manuscripten und Bibeln reichen Bibliothek nur einige Handschriften mit Miniaturen hervorzuheben haben. Eine der interessantesten ist das Evangeliarium vom J. 1194, dessen Miniaturen, Bilder aus dem Leben Christi, bei manchen Ungeschicklichkeiten in der Zeichnung ein sichtbares Streben nach Energie und heftigen, leidenschaftlichen Bewegungen der Figuren bekunden, wie es sonst den Malereien dieser romanischen Kunstepoche noch nicht eigen ist. Aus der Spätzeit des Mittelalters ist das von *Albrecht Dürer* mit Miniaturen geschmückte, grosse Missale, welches von Gustav Adolf aus München weggeführt und vom Herzog August von Braunschweig für die Wolfenbüttler Bibliothek erworben wurde. Und mit diesem stehen in künstlerischem Zusammenhange die Miniaturen, womit der nur als Miniator bekannte *Nicolaus Glockenton* nach Dürerschen Zeichnungen ein Missale versehen hat.

Einen längeren Aufenthalt haben wir begreiflicher Weise erst wieder in dem an Denkmalen der Vorzeit wie der Gegenwart reichen

Braunschweig

zu machen, das durch die Alterthümlichkeit vieler öffentlichen und Privatgebäude, und namentlich durch die sonst nur dem Süden Deutschlands eigenen Arkadenhallen vor den unteren Geschossen der Häuser einen eigenthümlichen Anblick gewährt. Um denselben an den verschiedensten Punkten der Stadt zu haben, machen wir von der stattlichen Bahnhofshalle aus zunächst eine Wanderung nach den öffentlichen Denkmalen der Skulptur. Die Stadt besitzt deren zwar viele, doch haben die meisten nur die Bedeutung von Erinnerungszeichen an historische Persönlich-

keiten oder Begebenheiten. Selbst dem sehr streng und hart stilisirten ehernen Löwen, den Heinrich der Löwe 1166 als Zeichen seiner Oberhoheit auf dem Domplatze errichtete, kann man höchstens eine technische Bedeutsamkeit in Bezug auf die Entstehungszeit, aber keinen grossen Kunstwerth beilegen, so dass sich unsre Betrachtung vor Allem auf das jüngste Werk der Plastik, die 8 F. hohe bronzene Lessingstatue, das Meisterwerk *Rietschel's*, beschränkt. Ihre besondere Bedeutung für die neueste Geschichte der Plastik besteht bekanntlich darin, dass der Künstler es hier gewagt hat, eine Gestalt in dem ihr zukommenden vollen Kostüm des Zopfgeschmakkes ohne irgend eine dieses Kostüm oder die Körperformen verhüllende Bemäntelung hinzustellen, ein Wagniss, dessen wunderbares Gelingen uns bewiesen hat, wie viel eher noch jener Zopf und jenes französische Kleid sich einer stilistischen Behandlung unterwerfen lässt, als unsre ganz modernen, alle Jahre im Schnitt wechselnden Fracks. Wie also Lessing uns in literarischer Beziehung ein Befreier war, so wurde auch sein Bildner Rietschel der Befreier von der s. g. idealisirenden Bekleidung und namentlich von dem unsre plastische Blösse verhüllenden Mantel. Er steht so anspruchslos und schlicht da, die linke Hand auf den Torso einer griechischen Säule stützend, und doch sieht man seinem kühnen und freien Auftreten den scharfen kritischen Blick und die ganze deutsche Ehrenhaftigkeit an.

Nach einem kurzen Gange zu dem nur eine Viertelstunde ausserhalb der Stadt liegenden Schill'schen Denkmal, neben dem sich in einer Kapelle dessen Büste, von *Stiglmaier* in Erz gegossen, befindet, kehren wir in die Stadt zurück und wenden uns zu der Besichtigung einiger der bedeutendsten Kirchen und ihrer Denkmale. Es ist das Eigenthümliche der Mehrzahl dieser Kirchen, dass sie den streng romanischen Charakter einer Pfeilerbasilika mit den Grundelementen des gothischen Gewölbebaues bereits zu verschmelzen streben, also hierin den Charakter der Uebergangsperiode an sich tragen, und dass ihre meistens späteren, gothischen Thürme in der grösseren Hälfte ihrer Höhe polygonisch erscheinen, da sie bereits nach dem zweiten Geschoss aus dem Quadrat ins Octogon übergehen.

So ist zunächst der dem h. Blasius geweihte

DOM,

den Heinrich der Löwe 1172—1194 völlig umbauen liess, eine einfache Pfeilerbasilika, in welcher jedoch der Gewölbebau bereits consequent durchgeführt ist, ausser dass die Quergurten fehlen. Im Langhause hat nämlich abwechselnd ein Pfeiler um den anderen einen Pilastervorsprung, der den Gurten der Kreuzgewölbe zur Stütze dient. Das Mittelschiff enthält 4

solcher quadratischen Gewölbejoche. Diesen offenbar construktiven Fortschritt müssen wir aber hier, soweit der Dom in jene Spätzeit des Romanismus fällt, mit einem grossen Mangel an allen decorativen Elementen erkaufen. Dem dreischiffigen Langhause, mit seinen beiden Thürmen, die auf einem gemeinschaftlichen Unterbau achteckig aufsteigen, wurde 1344 noch ein südliches und 1469 ein nördliches Seitenschiff hinzugefügt, so dass die Kirche jetzt fünfschiffig dasteht, und die Kreuzflügel nicht mehr vorspringen. Die Gewölbe dieser beiden äusseren Seitenschiffe zeigen in ihren Trägern, den mit Cylindern umwundenen schlanken Säulen und anderen Abnormitäten den Verfall der Gothik. Die hohe Lage des Querschiffs und des Chors lässt vermuthen, dass eine Krypta darunter liegt, und in der That ist eine solche vermuthlich aus einer vor dem Heinrichschen Bau herrührenden Zeit vorhanden. Sie ruht auf 2 Pfeilern und 6 Säulen mit Würfelkapitälen und enthält, ebenso wie die Oberkirche, mehrere wenn auch nur archäologisch oder kunsthistorisch bedeutende Werke, z. B. das Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner zweiten Gemahlin Mathilde, die Statuen des h. Blasius und Johannes des Täufers, die alle 3 der ersten Hälfte des 13. Jahrh. anzugehören scheinen. Ebenso die geschnitzte Passionssäule, auf welcher die Embleme des Leidens Christi dargestellt sind.

Begeben wir uns wieder in die Kirche zur Betrachtung ihrer sonstigen Kunstwerke zurück, so wollen wir lieber die Grabsteine und sonstigen nicht bedeutenden Kunstwerke z. B. den grossen, siebenarmigen Bronze-Leuchter vor dem Hochaltar übergehen, um etwas genauer die 1845 entdeckten, jetzt von dem Galerie-Inspektor *Brandes* und dem Maler *Neumann* restaurirten Wandgemälde zu erörtern. Sie müssen gewiss ehemals den ganzen östlichen Theil der Kirche bedeckt haben, sind aber jetzt nur im Chor, in der Vierung und am Gewölbe des südlichen Kreuzflügels vorhanden, so dass der vollständige Gedankenzusammenhang der Scenen nicht völlig zu ermitteln ist. Der Inhalt und künstlerische Werth des Vorhandenen ist aber von besonderer Wichtigkeit für die Geschichte der Malerei. In der Mitte des Chorgewölbes sitzt Maria auf dem Throne und zwar ohne das Christuskind, umgeben von den Vorfahren Josephs bis zum Stammvater Jesse; darunter befindet sich der Baum der Erkenntniss und der Sündenfall, und in den Nebenfeldern das Opfer der ersten Brüder, die Verheissung und das Opfer Abrahams, Moses im feurigen Busche, und die eherne Schlange; lauter Scenen, die sich entweder auf die unbefleckte Empfängniss Mariä oder auf die Sen-

dung des Messias beziehen. An der nördlichen Wand des Chores die Geschichte Johannes des Täufers bis zu seiner Enthauptung, und an der südlichen die des h. Blasius und des Erzbischofs Thomas Becket von Canterbury, als der beiden anderen Patrone des Domes. Dann folgt die Vierung mit dem Lamm in der Mitte, das von der Mauer des himmlischen Jerusalems mit den 12 Aposteln umschlossen ist, wozu dann die Bilder von der Geburt Christi, der Darstellung im Tempel, des Abendmahles in Emaus und der Ausgiessung des h. Geistes kommen. Die 4 unteren Ecken des Gewölbes werden von 8 Gestalten eingenommen, die man nach ihren Spruchbändern als Propheten erkennt. Im südlichen Kreuzflügel sieht man Christus und Maria, beide auf einem Throne sitzend, so dass auch hier, wie in dem Mittelbilde des Chorgewölbes, der Gedanke der gleichen Berechtigung und gleichen Verherrlichung der Maria mit Christo selbst deutlich hervortritt. Beide sind umgeben von Seraphim und Seligen. An der Ostseite daneben die Auferstehung der Todten, die Höllenfahrt Christi und seine Himmelfahrt; und endlich an der Westseite die klugen und thörichten Jungfrauen mit dem Bräutigam zwischen ihnen, also ein Sinnbild der Seligen und der Verdammten des jüngsten Gerichtes. Ausserdem hier in der Nische dieses Kreuzflügels Darstellungen aus der Geschichte der Auffindung des Kreuzes und der Geschichte einzelner Heiligen, die vermuthlich eine besondere Beziehung auf die von Heinrich dem Löwen aus dem Orient mitgebrachten Reliquien haben. Was wir also in diesem Cyklus von Gemälden vorzugsweise vermissen, befand sich in der Chorabsis und im nördlichen Kreuzflügel: dort vermuthlich Christus als Haupt der triumphirenden Kirche, hier die Geschichte seiner Leiden.

Die Zeichnung dieser Bilder bekundet eine unverkennbare Verwandtschaft mit byzantinischen Vorbildern, besonders in der Anordnung der Gewänder. Auch zeigt sich in den Gesichtern schon ein gewisses Streben nach Schönheit, nach näherer Charakteristik aber nur in den oft heftigen Bewegungen der Körper. Zeitlich und künstlerisch stehen diese Malereien etwa auf gleicher Stufe mit denen der Liebfrauenkirche zu Halberstadt.

Wie uns also der Dom ein interessantes Beispiel des noch in der romanischen Periode durchgeführten Gewölbebaues darbot, so ist uns die

Martinikirche

ein Beispiel frühzeitiger Anlage einer kreuzförmigen, gewölbten Hallenkirche, d. h. einer aus 3 gleich hohen Schiffen bestehenden Kirche. Diese Anlage fällt nämlich gleichfalls in die Zeit von 1180—1190. Ihre spitzbogigen Arkaden ruhen auf kreuzförmigen Pfeilern, welche an den 8 Ecken einen eingelassenen, mit einfachem Würfelkapitäl versehenen

Rundstab haben. Alle Gewölbe dieser ursprünglichen Anlage sind schon spitzbogig, aber ohne Gurten. Es scheint jedoch, als wenn die Kirche in dieser Weise nie fertig gebaut worden ist, sondern in der 2. Hälfte des 13. Jahrh. rein gothische Seitenschiffe erhalten hat, die, wie sich hieraus erklärt, das Mittelschiff in der Breite sogar um ein Geringes übertreffen. Viel später gothisch, nämlich aus dem J. 1434, ist die an der Südseite gelegene, durch reichen plastischen Schmuck ausgezeichnete Annenkapelle, und endlich aus der Spätzeit der Gothik von 1490—1500 die Vollendung des Chorschlusses. — Bemerkenswerth ist es auch, dass diese Martinikirche nicht völlig orientirt ist, sondern mit ihrem Chore fast nach N.-O. sieht. Ihre grösste Merkwürdigkeit unter den plastischen Gegenständen ist das mit 7 Darstellungen aus dem Leben Christi geschmückte messingne Taufbecken vom J. 1441, das aber in den Gestalten und den überladenen Ornamenten den Verfall der Gothik verräth.

Da wir unter den übrigen die Katharinenkirche nur wegen des eigenthümlich schönen, phantasiereich und zierlich durchbrochenen Glockenhauses im vierten Thurmgeschosse, und die Andreaskirche wegen ihres beachtenswerthen Altarbildes von *Weitsch* und wegen ihres Thurmbaues anführen wollen, die in den beiden unteren Geschossen noch spätromanischen, in den oberen früh ins Achteck übergehenden den entwickelten gothischen Stil mit zierlichem, giebelbekröntem Zwischenbau zeigt, so bleibt uns unter den mittelalterlichen Bauwerken der Stadt noch das merkwürdige, 1393 begonnene Rathhaus übrig, das in der That einer der schönsten gothischen Profanbauten ist. Es besteht aus 2 gleich langen, im rechten Winkel verbundenen Flügeln, die jeder mit einem Giebel endigen, dessen Schenkel treppenförmig abgestuft sind. Vor beiden Geschossen der Flügel zieht sich ein Laubengang hin, der aus 4 durch Spitzgiebel bekrönten Abtheilungen besteht, die durch ein sehr elegantes Maasswerk von vollendeter Durchbildung imponiren. Die zwischen diesen Abtheilungen aufsteigenden Strebepfeiler sind mit den Statuen deutscher Kaiser und braunschweigischer Herzoge unter hohen Baldachinen geschmückt; eben solche standen je 5 an den beiden Giebeln der Flügel.

Im Zeughause, nahe dem Dom, haben wir das

Museum

zu suchen, dessen Sammlungen, sofern sie in die Gebiete der Kunst einschlagen, in 3 Abtheilungen zerfallen. Die erste bilden die Gemälde, die zweite die römischen und griechischen Alterthümer, die dritte verschiedene plastische Kunstwerke des Mittelalters und der neueren Zeit. Den Hauptreichthum jener über 600 Nummern zählenden Sammlung von

Gemälden machen auch hier die Niederländer und Deutschen des 17. Jahrh. aus, ausserdem aber sind auch die Deutschen des späteren Mittelalters durch Holbein und Dürer und einige italienische Schulen vertreten. Beachtenswerthe Werke gibt es zwar mehrere, aber keines, das eine bedeutende Stelle in der Entwickelung der Kunst einnimmt. Von *Hans Holbein* einige Portraits, darunter auch das des Kanzlers Thomas Morus (312)*), und von *Albr. Dürer* gleichfalls mehrere Portraits (314. 327. 649. 650). Von *L. Cranach* 2 interessante Bilder: ein Herkules am Spinnrocken (119), und Melanchthon, der als Johannes in der Wüste predigt (378); dagegen möchte wol das Altarbild mit 2 Seitenflügeln (853), welches dem uns aus Halberstadt bekannten Raphon beigelegt wird, von einem seiner Schüler sein. Von *Rubens* ein hübsches Christuskind mit Johannes und dem Lamme (337), eine Judith (431) und eine Landschaft mit mythologischer Staffage (388); von *Rembrandt* verhältnissmässig viele Bilder, unter denen eine Grablegung Christi (466); ein Christus mit Maria Magdalena (400) und die Portraits von Hugo Grotius und dessen Gattin (315. 328), aber auch einige seiner seltenen, nicht erfreulichen Landschaften; von *van Dyk* mehrere Portraits; von *Jan Steen* ein grosses Bild: der Ehecontract (420); von *G. Dow* sein Selbstportrait (176); von *Adr. v. d. Werff* mehrere gute Bilder; von *Ruysdael* 2 herrliche Wasserfälle (140. 162), 2 kleine und eine grössere Landschaft (379); von *van der Neer* eine köstlich beschneite Winter- (167) und eine kleine Mondlandschaft (558). Aus den Italienern nenne ich nur *Giorgione's* Adam und Eva (270), und von *Tizian* einige Brustbilder.

Die 2. Abth., fast nur Statuetten, Büsten und kleinere Bronzewerke, meist untergeordneten Ranges, besass einst das berühmte Mantuanische Onyxgefäss, das, wie man sagt, der Herzog Karl bei seiner Flucht mitgenommen haben soll. Die nennenswerthesten Arbeiten der 3. Abtheilung sind ein elfenbeinernes Krucifix von *Michelangelo* mit silbernen Reliefs von *Benvenuto Cellini*, und ein hübsches in Speckstein geschnittenes Relief von *Albr. Dürer*, das die Predigt Johannes des Täufers darstellt, worin, wie in den übrigen plastischen Werken des Meisters, sich zwar grosse Kunstfertigkeit, aber mehr der Standpunkt des Malers, als der des Bildhauers offenbart.

Endlich noch aus der Neuzeit das Hauptwerk des (1843†) Baumeisters *Theodor Ottmer:* das nach dem Brande von 1830 wieder erbaute herzogliche

SCHLOSS,

in welchem sich der künstlerische Charakter des Meisters, eine aus dem Boden des classischen Studiums hervorgehende, selbständig

*) In der Anordnung und Numerirung sucht man vergebens eine historische Reihenfolge.

schaffende Phantasie, am klarsten ausspricht. Aus den schönsten Sandsteinquadern erbaut zeigt es den ganzen Reichthum korinthischer Architektur nicht nur im Grossen und Ganzen, sondern ist auch reich in den einzelnen Verzierungen, von der Zeichnung der Ornamente, der Mannigfaltigkeit der Kapitäle, der Gliederung der Gesimse an bis zum Gefüge der Quadersteine. Heben wir aus dem Reichthum der einzelnen Prospekte der verschiedenen Aussenseiten nur den imposanten Anblick der dem Schlossplatze zugekehrten Hauptfaçade hervor. Es ist eine 400 F. lange, 80 F. hohe, grossartige Masse, welche durch die im rechten Winkel zurückspringenden, 215 F. langen Seitenfronten an Tiefe gewinnt. Sie ist in das Mittel- und in die beiden Eckrisaliten und deren Rücklagen getheilt. Vor den Risaliten erheben sich, von dem Mittelgeschosse an, 16 korinthische Säulen bis zum Giebel. Oben auf der Plattform wird in nächster Zeit die Statue der Brunonia auf einem von 4 Rossen gezogenen Wagen prangen, die, von *Rietschel* in einer kleinen Gypsskizze ausgeführt, vor Kurzem bei der Feier der 25jährigen Regierung des Herzogs demselben übergeben wurde. Rietschel wird wahrscheinlich auch das immer noch fehlende Relief für das Haupt-Giebelfeld, 2 Reliefs für die Nebenportale, 10 Statuen für die Dachbalustrade, und die beiden projectirten bronzenen Reiterstatuen der Herzoge Karl Wilhelm Ferdinand und Friedrich Wilhelm für den Schlossplatz zur Ausführung bringen.

Ein anderes, kleineres Bauwerk von *Ottmer*, welches wir nahe der Stadt von der Eisenbahn aus erblicken, ist das Lustschloss Neu-Richmond, im angelsächsischen Stil, mit flachgewölbten Spitzbogen.

Die östliche Umgegend Braunschweigs.

Wie wir bereits im Dom zu Braunschweig eine Pfeilerbasilika fanden, bei der das construktive Element des Gewölbebaues das decorative kaum zur Erscheinung kommen lässt, so finden wir auch östlich von Braunschweig eine Gruppe von Kirchen, welche mit der strengen Form der Pfeilerstützen manche bedeutsame Eigenthümlichkeiten verbinden. Meistens der Spätzeit des Romanismus angehörig, verzichten sie bereits auf die Anlage einer Krypta und eben damit auf den dunklen, geheimnissvollen Gräberdienst; sie verschmähen alle bunte Decoration an den Arkaden und deren Trägern, sind vielmehr einfach, streng und gesetzmässig in ihren Verhältnissen. Das Langhaus machen sie gewöhnlich sehr lang und geben dem Chore den einfachsten, rechtwinkligen Schluss. Unter den hier in Betracht kommenden Oertern wählen wir Kö-

nigslutter und Riddagshausen, weil sie die charakteristischsten, an Eigenthümlichkeiten reichsten Kirchen besitzen.

Die aus Kalkstein aus den Brüchen des nahen bewaldeten Bergrückens Elm erbaute Kirche der ehemaligen Benedictiner-Abtei zu

Königslutter

(gegr. 1135) ist durch Grösse und Schönheit ihrer Verhältnisse und durch Reichthum in der Anlage und Construktion eins der wichtigsten romanischen Bauwerke des ganzen nördlichen Deutschlands. Es ist eine Basilika, deren 3 Schiffe durch 7 Pfeilerpaare von einander getrennt werden; östlich ein Querschiff mit einer östlichen Absis in jedem Flügel, und einem achteckigen Hauptthurm über der Vierung. Der quadratische Chorraum, der mit einer runden Absis schliesst, ist mit Seitenchören verbunden, die als Fortsetzung der Seitenschiffe des Langhauses erscheinen und gleichfalls mit einer Nische endigen. Diese reich angelegten Osttheile haben sämmtlich noch ihr ursprüngliches rundbogiges, gurtloses Kreuzgewölbe. Daneben macht sich hier im Osten auch eine reiche Gliederung in den tragenden Bautheilen bemerklich, da in den Pfeilerecken Halbsäulen mit prachtvollen Kapitälen als Träger der Scheidbogen und der Gewölbe aufsteigen, was mit der Kahlheit und Nüchternheit des Langhauses sehr contrastirt. Dieses wird ausserdem in seinen 1635 eingesetzten spitzbogigen Gewölben dadurch so sehr entstellt, dass die Pilasterstützen auf ihren barocken Consolen ganz dicht über dem Horizontalgesims ruhen und die Schildbogen oben einen Theil der Fenster abschneiden. In den Seitenschiffen reihen sich nur die beiden östlichsten Gewölbejoche jener reichen Chorbildung an; alles Uebrige ist wieder kahl und unbelebt, eine Erscheinung, die sich am Aeusseren der Kirche in ganz ähnlicher Weise wiederholt. Die zwischen den beiden kleineren, westlichen Thürmen liegende Vorhalle hatte anfänglich auch ein westliches Portal, das man aber schon früh aufgegeben zu haben scheint. Man machte nämlich aus der Vorhalle eine Art von Kapelle mit einem rundbogigen Kreuzgewölbe, das auf 2 kleinen Säulen ruht, deren Kelchkapitäle dieser Spätzeit des Romanismus ganz entsprechen. Ueber dieser niedrigen Kapelle liegt ein Raum, dessen Tonnengewölbe gewiss die ursprüngliche Bedeckung der Vorhalle ausmachte, so dass erst über diesem die Empore sich befindet. Einen sehr erfreulichen Anblick bietet der reiche, prachtvolle K r e u z g a n g, der durch zierliche Säulen in 2 Langschiffe getheilt wird. Er gehört sicher dem letzten Decennium des 12. Jahrh. an.

Auf unserem Rückwege nach Braunschweig gelangen wir ein halbes Stündchen von der Stadt zu dem nördlich von der Landstrasse liegenden Dorfe

Riddagshausen,

dessen Cistercienserkirche, zwar schon 1145 gegründet, aber gewiss erst gegen die Mitte des folgenden Jahrh. vollendet, in ihren östlichen Theilen von so eigenthümlicher Anlage ist, dass wir darin ein merkwürdiges Suchen nach neuen Bauformen erkennen. Sie hat mit den rein romanischen Kirchen das hohe Mittelschiff mit niedrigen Seitenschiffen gemein, aber schon von aussen macht sich an ihrer ganzen östlichen Partie eine terrassenförmige Abstufung der Chorseiten bemerklich, die, wie wir im Innern sehen, daraus entstanden ist, dass sich neben dem Chor die Seitenschiffe des Langhauses nicht nur fortsetzen, sondern sich sogar um den platten Chorschluss herumziehen, und dass sich an diesen dreiseitigen Umgang eine ganze Reihe von niedrigen, viereckigen Kapellen anlehnt. Die schweren Pfeiler, welche die Vierung bilden, haben an jeder ihrer 4 Seiten eine starke Halbsäule, über deren Kapitäl die breiten Quergurten des gedrückten Spitzbogens aufsteigen, und an den Ecken, nach der Vierung zu, zierliche, durch Ringe unterbrochene Halbsäulen, welche die Kreuzrippen tragen. Der mit dem Mittelschiff gleich breite Chor wird an seinen 3 Seiten durch Pfeiler begrenzt, die durch eine niedrige Brüstungsmauer und darüber durch steile spitzbogige Arkaden verbunden sind. Spitzbogige, rippenlose Kreuzgewölbe bedecken den Chorraum, sowie seinen schmalen Umgang. Spitzbogig sind auch sämmtliche Fenster dieser Ostseite geschlossen; im Chor jedoch stehen sie in Gruppen von dreien zusammen, unter denen das mittlere das höchste ist. Sehr breite niedrige Spitzbogen führen auch in die einzelnen Kapellen, die den am weitesten nach aussen vorspringenden, unteren Theil des ganzen Chorbaues bilden. Ihre Gewölbe sind aber gegenwärtig zum Theil zerstört.

Kehren wir uns nach Betrachtung dieser verschiedenen Elemente des Uebergangsstiles zum Langhause, so sehen wir hier 7 Paar Arkadenpfeiler, welche die ungewöhnlich schmalen Seitenschiffe vom Mittelschiff trennen. Sie bilden 4 Gewölbejoche, von denen das östlichste mit dem Chor und Querschiff offenbar gleichzeitig entstanden ist; die drei anderen dagegen haben viel grössere Pfeilerabstände, woraus man sieht, dass die im Verhältniss zur Breite allzu grosse Länge der Kirche (von 270 F.) gewiss nicht im ursprünglichen Plane lag. Das ganze Mittelschiff ist von Kreuzgewölben mit fein gegliederten Rippen bedeckt, als deren Träger die den Arkadenpfeilern vorgelegten Säulenbündel mit gothischem Laubkapitäl dienen. Im Westen, wo der Haupteingang ist, fehlt es, der Sitte der Cistercienser gemäss, an einem Thurmbau; statt des-

sen nur ein kleiner Thurm über der Vierung.

Von Braunschweig aus setzen wir die Fahrt nach Westen fort und erreichen in etwa $1\frac{1}{2}$ St. die stammverwandte Residenz

Hannover,

eine Stadt, die ihre in den letzten Decennien geschehene Umwandlung aus der alterthümlichen Abgeschlossenheit und kleinbürgerlichen Stabilität in eine moderne, grossartig fürstliche Residenz nicht blos der Kraft des Dampfes verdankt, sondern auch der ihr bereits vorangehenden Wahl zum bleibenden Fürstensitz. Beide Ursachen haben ihre schaffenden Wirkungen sowol in den öffentlichen Profan- als in den Privatbauten geäussert, unter denen sich sehr beachtenswerthe Werke der verschiedensten Stile hervorthun. Und was die diesem Norden vorzugsweise eigene Backsteinarchitektur betrifft, so haben die neuesten Meister in sehr richtigem architektonischen Gefühle die Bekleidung dieses Materials mit dem Alles verhüllenden und täuschenden Bewurfe verschmäht und sind zur Naturwahrheit des rohen Ziegelbaues zurückgekehrt, haben ihn aber, um das Uebermass seiner eigenthümlichen rothen Farbe zu vermeiden, häufig mit dem Sandstein in der Weise verbunden, dass diesem letztern mehr die konstruktiven, jenem besonders die malerisch dekorativen Theile zufallen. Und dass in dieser Verbindung beider Materiale der rundbogige Schluss für alle Maueröffnungen die angemessenste Form ist, hat namentlich *Hase* in mehreren seiner Neubauten bewiesen.

Unter den mit Denkmalen der Plastik gezierten öffentlichen Plätzen ist fast nur der Waterlooplatz zu besuchen, der uns ausser der 160 F. hohen römischen Waterloosäule von *Laves*, auf der eine geflügelte bronzene Victoria prangt, das bereits 1790 erbaute Denkmal des Philosophen Leibnitz zeigt. Es besteht aus einem Rundbau, dessen Kuppel von 12 ionischen Säulen aus Sandstein getragen wird. In der Mitte unter der Kuppel steht auf hohem Postamente aus carrarischem Marmor die aus demselben Stoffe bestehende Büste, die ein Irländer, Namens *Hewetson*, in Rom verfertigte. Nicht weit davon finden wir in einer durch Pflanzungen gebildeten Nische am königlichen Archive das Denkmal des Generals von Alten, eine 9 F. hohe, auf achteckigem Postamente stehende Bronze-Statue, nach dem Modell des in Rom verstorbenen in seinen Schöpfungen geist- und gemüthvollen Bildhauers *Kümmel*.

Obwol die Kirchen der Stadt keinen bedeutenden Rang in der Architektur einnehmen, so können wir doch nicht unterlassen, einige derselben in Bezug auf

ihre Haupteigenthümlichkeiten zu erwähnen. Die wichtigste derselben ist wol die den hh. Georg und Jacobus gewidmete Marktkirche, ein gothischer Backsteinbau aus der Mitte des 14. Jahrh., der bei aller Einfachheit doch manche Besonderheiten hat. Die 3 gleich hohen Schiffe schliessen nämlich im Osten jedes vieleckig, aber so dass der Chor des Mittelschiffes sich ausbreitet und mit 7 Seiten eines Zehnecks endigt, was, obgleich nur selten, doch auch an einigen anderen Kirchen der 2. Hälfte des 14. Jahrh. vorkommt. Die hohen Pfeiler von rundem Kern sind nur mit einfachen Gurtträgern besetzt. Bei der kürzlichen Restauration der Kirche durch den Stadtbaumeister *Droste* haben die ehemals in der von Sodenschen Kapelle befindlichen Epitaphien, meistens aus der Spätzeit des Mittelalters herrührend, ihren Platz in der westlichen Thurmkapelle erhalten, die, wie das Westportal, ein Hauptschmuck des Baues ist.

In dieselbe Zeit des 14. Jahrh. gehört die aus Hausteinen bestehende Aegidienkirche, mit Ausnahme ihres im italienischen Stil des vorigen Jahrh. erbauten Thurmes. In der Architektur macht sich darin ein Wechsel von runden und achteckigen Pfeilern, in der Skulptur ein spätmittelalterliches Altarwerk mit der figurenreichen Darstellung der Kreuzigung Christi, und ein herrliches Taufbecken mit vielen Heiligengestalten, und in der Malerei ein Altarbild von *Riepenhausen* bemerklich.

Nach diesen wenigen Notizen über die mittelalterlichen Kirchen der Stadt verfügen wir uns zu der Besichtigung des

KOENIGLICHEN SCHLOSSES,

einem Bau des 17. Jahrh., der uns nur durch seine, wenn auch ungünstig gelegene, brillante korinthische Façade von *Laves* anzieht. Was aber das Innere anlangt, so bemerken wir zunächst in den bis jetzt fertig restaurirten Räumen des zweiten Stockwerks die Wandmalereien von *Jacobs* und die plastischen Werke von *Ernst v. Bandel.* An Gemälden aber besitzt das Schloss eine ziemlich ansehnliche Zahl aus der Neuzeit, unter denen mehrere künstlerisch bedeutende Leistungen hervorzuheben sind, z. B. das grosse Gemälde der Brüder *Heinrich* und *Johann Riepenhausen* in Rom, das die Vertheidigung Friedrich Barbarossa's durch Heinrich den Löwen darstellt, das gleichfalls sehr grosse Portraitstück von *Friedr. Krüger* in Berlin: König Ernst August und Georg V. (als Kronprinz) mit Gefolge zu Pferde. Andre treffliche Bilder wurden vom jetzigen, wie vom verstorbenen Könige grossentheils auf den Kunstausstellungen der letzten Decennien erworben, wie *Jacob Becker's* Mährchenerzählerin, der Comer See von *Gurlitt*, der furchtbare, fast grauenhafte Wüstensturm von *Herm. Kretschmer*, ein

Sturm und der Raub des Hylas von *J. W. Schirmer*, eine Winterlandschaft von *Koken;* die Tochter Jephtah's (aus dem J. 1835) und Samuel, dem Tempeldienst übergeben (aus dem J. 1850), von *Oesterley;* Heinrich V. vor dem Kloster Prüfening, von *Lessing;* die mehr durch das Machwerk und das Kostüm als durch die Auffassung der Idee bedeutende Semiramis von *Köhler*, und andere von *Andreas Achenbach*, *Blanc*, *Karl Hübner*, *Scheuren*, *Monten* u. A. Unter den Marmorwerken verdienen am meisten die reizenden Arbeiten von *Kümmel*, der Fischerknabe, und eine Nymphe, erwähnt zu werden.

Hier im Schlosse besuchen wir auch die Kapelle wegen der in ihr enthaltenen Kunstschätze, von denen sich die meisten, abgesehen von einer Kreuzigung Christi von *Lucas Cranach* und dem grossen Freskobilde der Himmelfahrt Christi, aus dem J. 1838, von *Oesterley*, in dem unter der Kapelle eingerichteten Gewölbe finden, zu welchem der Zutritt nur schwer zu erlangen ist. Es enthält nämlich die grossentheils in kostbaren Behältern aufbewahrte Reliquien, welche zum Theil Heinrich der Löwe 1172 aus dem heil. Lande mit nach Braunschweig brachte, wo sie mehrere Jahrhunderte lang im Dom aufbewahrt wurden, bis sie 1671 nach Hannover kamen. Zu diesen sind neuerdings verschiedene Reliquienbehälter und andere kirchliche Kunstwerke aus der ehemaligen Ritterakademie zu Lüneburg gekommen. Darunter besonders ein Evangeliarium aus dem 12. Jahrh., eine Handschrift mit Miniaturen vom J. 1339 und 2 Reliquiarien aus dem 11. und 12. Jahrh.

Eins der neueren öffentlichen Gebäude, dem wir einen längeren Besuch zu widmen haben, ist das vielbesprochene, mannigfach getadelte neue

HOFTHEATER,

das 1845—52 nach dem Plane von *Laves* von diesem gemeinschaftlich mit dem Hofbaumeister *Molthan* ausgeführt wurde. Es lädt schon von Weitem in seiner freien, günstigen Lage zu näherer Betrachtung seiner römischen Bauformen ein. Dieses Aeussere besteht aus einem mittleren Hauptbau mit schwach ansteigenden Giebelfeldern, der vor sich einen altanbekrönten, um ein Stockwerk niedrigeren Vorbau und neben sich die mit letzterem gleich hohen Flügel hat. Vor jenen Vorbau legt sich, abermals um ein Geschoss niedriger, ein zweiter, der die bedeckte Einfahrt und die Portale enthält. Schon in dieser Vorschiebung des einen Baues vor den anderen liegt ein Mangel an organischem Zusammenhang, der den Eindruck des Hauptbaues verdrängt; dazu kommen in den Einzelheiten einige allzu schmächtige, dürftig begrenzende Bauglieder. Auf der Brüstung des Altans stehen 12 aus Sandstein gehauene Statuen dramatischer

Dichter und Componisten. Wie die lichtspendenden Hüter der Einfahrt in ihrem Rococostile sich den römischen Bauformen der Façade gegenüber als eine Unschönheit beweisen, so ist auch das Innere des Hauses von architektonischen Widersprüchen nicht frei. Wir treten in ein Vestibule, dessen Wald von schmächtigen Säulen in seiner das Auge verwirrenden Erscheinung mit dem durch Gewölbe bedeckten einförmigen Corridor sehr contrastirt. Einen noch schlimmeren Contrast macht im ganzen Innern der in allen Ornamenten von *Molthan* entwickelte Rococogeschmack mit den Bauformen des Aeusseren. Der vorzüglichste plastische und malerische Schmuck des Logenhauses sind einerseits an den Bogenbrüstungen die Reliefportraits von 14 berühmten Dichtern, 14 Componisten und 17 der berühmtesten Schauspieler und Schauspielerinnen, andererseits die 8 in Oelfarben ausgeführten Deckenbilder von *Kreling* aus Osnabrück: Poesie, Lust-, Trauer-, Schauspiel, komische und ernste Oper, Musik und Tanz. Die Bühne wird durch 2 Vorhänge geschlossen, von denen der eine, von *Ramberg* ausgeführte, uns den Apollo zeigt, wie er auf seinem Sonnenwagen die Musen Melpomene und Thalia zur Erde herabführt. Unten versinkt die Barbarei in der Gestalt eines alten Germanen mit seinem Sohne.

Im linken Flügel des Gebäudes liegt der 112 F. lange Concertsaal, der an den Wänden mit einer Reihe von Büsten ausgezeichneter Componisten, an der Tribüne mit einfarbig gemalten Portraits und an der grossen Decke des Saales in ihren Cassetten auf Goldgrund mit gleichfalls einfarbigen Bildern vom Maler *Laves* geschmückt ist. Unschöne, die architektonische Bedeutung gänzlich aufhebende Gestalten sind die an den Schmalseiten des Saales stehenden Karyatiden in ihrer nachlässig gaukelnden Stellung.

Von den architektonisch bedeutenden Gebäuden erwähnen wir ausserdem noch das Rathhaus, das im gothischen Stile der 1. Hälfte des 15. Jahrh. erbaut, bis vor einigen Jahren einen Flügel aus der Renaissancezeit (den s. g. Apothekerflügel) hatte, an dessen Stelle jetzt ein Neubau im venetianischen Palaststil vom Stadtbaumeister *Andreä* aufgeführt ist, welchem dem Vernehmen nach ein völliger Neubau des ganzen Rathhauses (leider!) folgen wird. Ebenso interessant sind manche bürgerliche Architekturen des Mittelalters und der Renaissance, z. B. Leibnitzens Haus (Schmiedestrasse Nr. 10) mit seiner reichen dem Schlusse des Mittelalters angehörenden Façade, und das jetzt dem Thaliavereine gehörende Haus (Marktstrasse Nr. 47), dessen Vorderseite noch auf eine gothische Backsteinarchitektur hinweist.

So bleibt uns unter den grös-

seren architektonischen Werken nur noch die neuste Schöpfung übrig, das 1856 eröffnete

MUSEUM

für Kunst und Wissenschaft. Es ist das Werk des oben erwähnten Architekten *Hase*, der auch die Wiederherstellung der Kirche zu Loccum geleitet hat und noch gegenwärtig der Restauration der Michaeliskirche in Hildesheim vorsteht. In diesem im Rundbogenstil ausgeführten Bau hat der Künstler jenes Prinzip einer organischen Verbindung des Backsteins mit dem Sandsteine auf eine glückliche Weise zur Geltung gebracht. Die aus einem Souterrain und 3 Stockwerken bestehende Façade gliedert sich in einen etwas vortretenden mittleren Giebelbau mit Freitreppe und stärker vortretenden Flügeln. Letztere sind massiv und einfach gehalten, ohne Fenster, und nur mit 3 rundbogigen Mauerblenden versehen. Die zurücktretenden Theile der Façade bilden im Erdgeschosse eine aus je 4 rundbogigen Arkaden bestehende Halle, deren Hintergrund für Fresken bestimmt ist. Darüber und über dem sich im Erdgeschoss mit 3 Rundbogen öffnenden Giebelbau erhebt sich das hohe Mittelgeschoss und darüber der obere niedrigere Stock mit kleineren Fenstern. Alle diese Rundbogenfenster sind wieder von rundbogigen Nischen umrahmt, deren Pfeiler, den arkadentragenden Säulen des Erdgeschosses ähnlich gebildet, auf dessen Gesims ruhen. Nur im oberen Geschoss des Giebelbaues sind 3 Paar gekuppelte Fenster, von denen das mittlere höher hinaufsteigt, eine Anordnung von belebender Wirkung. Ebenso gelungen ist auch die Vertheilung des Materials und der Farben des Backsteins unter die verschiedenen Flügel und Geschosse, obwol wir den vorspringenden, fensterlosen Flügeln ebenso gut den Haustein gewünscht hätten, wie der Giebelbau als bedeutsamster Theil des Ganzen ihn bekommen hat. 4 Künstlerstatuen sind bestimmt, die Aussenseite zu schmücken.

Ueber den Inhalt des Gebäudes, soweit er ins Gebiet der bildenden Kunst fällt, bemerken wir im Allgemeinen nur, dass die Grundlage desselben die Schätze des bereits bestehenden Vereinsmuseums bilden, welches, vom Künstlerverein, vom historischen Verein und von der naturhistorischen Gesellschaft gegründet, aus einer Sammlung von Gemälden, Skulpturen und vaterländischen Alterthümern besteht. Genauere Angaben über einzelne hervorragende oder später hoffentlich hinzukommende Werke müssen der Zukunft vorbehalten bleiben.

Abgesehen von einigen mit Miniaturen geschmückten Handschriften der königl. Bibliothek (im Archivgebäude), unter denen das von Kaiser Karl V. an Heinrich VIII. von England ge-

schenkte Breviarium mit trefflichen, durch Zeichnung, Farbe und Ausdruck ausgezeichneten Miniaturen aus dem 15. Jahrh., und das mit Zeichnungen höchst fleissig und sorgfältig verzierte auf Pergament in deutscher Sprache geschriebene Buch Esther vom J. 1746 die merkwürdigsten sind, bleibt uns innerhalb der Stadt nur noch die aus Handzeichnungen neuerer Künstler und meistens älteren Gemälden bestehende Sammlung des Oberbaurath Hausmann zu besuchen übrig. Sie hat unter anderen trefflichen Werken älterer Maler 2 Flügel eines Marienaltars (vom J. 1503) von dem in Halberstadt erwähnten *Raphon*, ein gleichfalls dem Anfang des 16. Jahrh. angehörendes Triptychon und ein von Herzog Erich d. Ä. und seiner Gemahlin Katharina gestiftetes Triptychon mit der thronenden Maria auf dem Mittelbilde aufzuweisen.

Wir setzen nunmehr unsre Kunstwanderungen ausserhalb der Stadt fort und finden zunächst im Schlosse des königl. Georgengartens einen Theil der vom Grafen von Walmoden gesammelten Kunstschätze, die aus 143 plastischen Werken in Marmor und Bronze und aus 212 Oelgemälden bestehen. Unter jenen heben wir als vorzügliche Werke des Alterthums die Gruppe des Perseus und der Andromeda, einen jugendlichen Bakchus, einen phrygischen Atys, eine Hygieia und die 14 Bronzebüsten römischer Kaiser; als Werke der Neuzeit eine mehr antik gedachte als in antiken Formen ausgeführte Gruppe des Bakchus, der sich von seiner Erzieherin einen Trunk erschmeichelt (aus dem J. 1846), und eine Traubenpresserin von *Kümmel*, eine Venus victrix von *Häsemann* und mehrere Büsten von *Rauch* und *Kümmel* hervor; und unter den Oelbildern finden sich manche gute Werke älterer Meister, z. B. die Portraits Heinrichs VIII. und Eduards VI. von *Holbein* d. J. Nach

Herrenhausen

lockt uns ausser den prachtvollen Gärten mit ihrem Theater, ihren Wasserwerken, ihren Palmen- und Orchideenhäusern auch das herrliche Mausoleum, das nach dem Muster des Schinkelschen im Park zu Charlottenburg in den Jahren 1842—46 von *Laves* erbaut wurde und jetzt 2 der trefflichsten Marmorwerke *Rauch's* in sich schliesst. Zu dem schon seit etwa 14 Jahren dort befindlichen Denkmal der Königin Friederike, dem edlen, aber in freierem, grossartigerem Stile behandelten Seitenstücke des Denkmals der Königin Louise in Charlottenburg, ist nämlich vor etwa 2 Jahren auch das des königlichen Gemahls Ernst August gekommen, das unter den neuesten Schöpfungen des 80jährigen Meisters eine bedeutende Stelle einnimmt. Die Gestalt des Königs, als eines leidenschaftlichen Soldaten, ruht in der schmuckrei-

chen, dem Meissel viele Mühe verursachenden Husarenuniform vor uns; um die Schulter ein Hermelinmantel, der die Brust frei lässt und den übrigen Körper zum Theil bedeckt. Die Lage des Körpers ist die eines Schlafenden, der in seiner ganzen Erscheinung einen ernsten, durch die darüber ausgegossene innere Harmonie anziehenden Eindruck macht. Das sprechend ähnliche Profil des Gesichtes mit den stark überhangenden Augenbrauen, der gewölbten, herabgebogenen Nase und dem dem König so eigenthümlichen langen Schnurrbarte ist wunderbar gelungen. Der Sarkophag, auf dem die Statue ruht, ist sehr einfach, hat nur an den 4 Ecken Engelgestalten, und an den Langseiten den Namenszug E. A. R., und das Ross des hannoverschen Wappens. — Diesem seinem Vater wird der jetzige König in nächster Zeit eine grossartige bronzene Reiterstatue errichten lassen, dessen Modell *Alb. Wolff* in Berlin bereits vollendet hat.

XIX.

Von Kassel über Göttingen und Nordhausen nach Halle.

In dem jetzt auf der Eisenbahn des enggeschlossenen, aber freundlichen Fuldathales zu erreichenden Münden ist dem Reisenden ein Weg nach dem nahen Andreasberge viel lohnender, als nach der noch näheren spätgothischen St. Blasiuskirche, die reich mit Grabmalen versehen, doch nicht viele künstlerische Schönheiten und Besonderheiten bietet. Auch das nahe

Göttingen,

so reich an wissenschaftlichen Anstalten und Anregungen, gewährt uns doch künstlerisch eben keine grosse Ausbeute. Wir haben nämlich ausser der noch der besten Zeit der Gothik (1361—1390) angehörenden Jacobikirche mit ihrem späteren, schön verzierten, aber unvollendeten Thurm zunächst nur eine Wanderung in die Bibliothek zu machen, in deren Erdgeschosse (zum Theil auch in dem damit zusammenhangenden Gebäude des zoologischen Museums) sich ein aus der ehemaligen Paulinerkirche herstammendes, sehr grosses, aber schwer zugängliches Bild (aus dem J. 1424) eines Mönchs aus dem benachbarten Duderstadt, Namens *Heinrich*, befindet, das auf eine sonderbare Weise die weite Verbreitung des Einflusses zeigt, den der Meister Wilhelm von Köln geübt haben muss, statt der Schönheit und Lieblichkeit desselben aber viel Rohheit und Derbheit herrschen lässt. Lieber wende ich mich daher zu einem der interessantesten Werke,

das die Gemäldesammlung der Universität, auf dem Wilhelmsplatze, besitzt. Ich meine das des uns bereits bekannten *Johann Raphon* aus Eimbeck, der sich auch hier durch ein gewaltiges Streben nach Naturalismus und Individualisirung auszeichnet, in der Composition aber allzu verworren und unklar ist. Sein Colorit steht, in diesem Bilde wenigstens, dem der späteren kölnischen Schule, wie es sich im Meister der Lyversbergischen Passion zeigt, ziemlich nahe. Es ist ein Altarbild (aus dem J. 1506) mit 2 Flügeln, deren Aussenseiten jetzt unzugänglich sind. Das Mittelbild stellt auf gemustertem Goldgrunde in sehr figurenreicher Composition Christus am Kreuze zwischen den beiden Schächern dar. Um das Kreuz des Heilandes schweben 4 kleine Engel, die in goldenen Kelchen das Blut aus den Wunden auffangen. Ein heranreitender Alter mit grauem Barte (der Longinus der Legende) öffnet die Seite Christi mit dem Speer; sein rechtes Auge ist blind (wie auf dem grossen Altarschrein der Nikolaikirche zu Stralsund), mit dem Zeigefinger der linken Hand weist er auf das linke Auge, das bereits zum Sehen geöffnet ist. Ihm gegenüber reitet rechts zum Kreuze der braunbärtige Hauptmann, welcher betheuernd die 2 Finger der Rechten erhebt. Je 2 andere Reiter neben Beiden. Vorn reicht ein Diener den Schwamm mit Essig zu Christus hinauf, während hinter ihm die Kriegsknechte um die Kleider würfeln. An den beiden Schächern bemerken wir die gewöhnliche Entführung der Seele des Einen durch einen Teufel, des Andern durch einen Engel. Im Hintergrunde eine grosse Zahl männlicher Figuren. Im Vordergrunde befinden sich in den gewöhnlichen Situationen (mit Inschriften versehen) Maria Magdalena, Maria Kleophas' Weib und Maria, die Mutter Jesu, von denen die letztere in die Kniee sinkt und von Johannes aufrecht gehalten wird; endlich noch 3 andere Frauen ohne Heiligenschein und die gewöhnlich am Boden liegenden Knochen und Schädel. Das Innenbild des linken Flügels stellt Gott Vater, von Engeln umgeben, und darunter die ganze h. Sippschaft dar, deren Mitglieder alle durch Namen bezeichnet sind; der rechte Flügel enthält die Bekämpfung des Drachens durch den h. Georg; hinten kniet mit ausgebreiteten Armen die Prinzessin, deren Eltern auf der Mauer stehen. — Andere, ausser dem Bereiche unseres Handbuches liegende Bestandtheile der Universitätssammlungen bilden die Gypsabgüsse nach Antiken und die Kupferstiche.

Der nähere, nördliche Weg von Göttingen nach Halle führt uns zunächst nach

Heiligenstadt,

der alten Hauptstadt des Eichsfeldes, die, wie wir aus der Bau-

art ihrer Kirchen schliessen, in der 2. Hälfte des 13. Jahrh. unter dem Krummstabe des Mainzer Erzbisthums sich zu bedeutender Blüthe erhoben und durch ihre mannigfaltigen Gewerbe bis ans Ende des Mittelalters darin erhalten haben muss. Da kam der Bauernkrieg und legte die erste Axt an die Wurzel des blühenden Baumes, den der 30jährige Krieg vollends zum Sturze brachte. Was sie trotzdem von mittelalterlichen Bauwerken bis auf diesen Tag behalten hat, ist für eine jetzt so kleine Stadt gross zu nennen.

Wüssten wir das Jahr der Gründung oder Vollendung der

MARIENKIRCHE,

so würden wir sie sicher für eine der ältesten gothischen Kirchen Deutschlands halten; sie zeigt nämlich den frühsten, einfachsten, doch schon völlig ausgebildeten gothischen Stil und ist vorzugsweise durch ihre westlichen Thürme und das von ihnen eingeschlossene Portal anziehend. Jene haben noch nicht den mit Freiheit und Kühnheit durchgeführten Charakter des gewaltigen Aufstrebens, sind vielmehr noch etwas schwer und massenhaft und verrathen eben darin noch die zeitliche Nähe des Romanismus, aber alle Formen und Glieder sind doch schon gothisch. Ueber dem viereckigen Unterbau erhebt sich das zweigeschossige Octogon, dessen Seiten über dem das obere Geschoss abschliessenden Gesimse jede mit einem Spitzgiebel endigen. Reicher Bossenschmuck ziert die Schenkel dieser blumenbekrönten Giebel, und zwischen ihnen steigt dann die achtseitige steinerne Pyramide auf, deren Höhe freilich die spätere Gothik beträchtlicher gemacht hätte. Was ihr aber hierin abgeht, ersetzt sie an Zierlichkeit; denn an den 8 Kanten laufen Bänder hinauf, bis zur obersten Spitze mit Bossen besetzt. Ebenso grosse Beachtung verdient wegen seiner merkwürdigen Gliederung hier an der Westfaçade das die Frühzeit der Gothik charakterisirende Portal. Es tritt in seinem oberen Theil über die Kirchenmauer hervor, weil diese über dem Kaffgesims zurücktritt, ist daher auch mit einem sehr schlichten Spitzgiebel bedeckt. Die Laibung selbst zerfällt in 4 Theile, wie man an den 4 Sockeln sieht, über denen sich je ein prismatisch geformter Stab erhebt; doch nur der äusserste und der innerste dieser Stäbe laufen bis in die Spitze des Portales zusammen, während die beiden anderen beim Beginn der Rundung mit einem Kopf endigen, über dem sich dann in der Hohlkehle eine Blätterguirlande bis zur Spitze hinzieht. Die Thür selbst wird durch einen Pfeiler mit angelehnter Halbsäule in 2 Eingänge geschieden. Am Kapitäl dieser Säule 2 verschlungene Drachen und über der Deckplatte ein in Stein gehauenes Krucifix.

Und wie hübsch stimmt mit der zierlichen Einfachheit dieser

Thürme die wenige Schritte entfernt liegende Annakapelle überein! Achteckig erhebt sie sich vom Boden auf, hat über dem Sockel an jeder Seite spitzbogige Mauerblenden und darüber ein tief in die Mauer hineingelegtes Fenster. Dann folgt das Dachgesims mit seinen 8 Giebeln, und ganz ähnlich wie an den Thürmen die achtseitige Pyramide, die sich aber nicht zu einer Spitze schliesst, sondern über einem trennenden Gesims eine kleine, achtseitige Laterne trägt. Wiederum über jeder Seite dieser Laterne ein Spitzgiebel und als Schluss des Ganzen eine kleine Pyramide. In allen Wandsäulen und Streifen, die an den Kanten hinauflaufen, in allen Gesimsen und Kapitälchen ganz derselbe Stil, wie an jenen Thürmen, so dass in der That der Bau an Zierlichkeit und Reinheit der Gothik schwerlich von irgend einer Kapelle übertroffen werden möchte. Das Einzige, was uns hier in den Dimensionen nicht gefällt, ist der verhältnissmässig zu niedrige Unterbau.

Wenn uns der Weg nach Halle nicht über

Nordhausen,

die alte Stadt der goldnen Aue, führte, so würde ich es ganz unerwähnt lassen. Wir können uns daher beim Durchfahren damit begnügen, den Brunnen auf dem Markt mit seinem gusseisernen Meergott als das erste statuarische Werk *Rietschel's*, und die Aussenseite des mittelalterlichen Domes in Augenschein zu nehmen. Was dieser nämlich architektonisch Eigenthümliches aus der Erbauungszeit des Uebergangsstiles aufzuweisen hat, zeigt uns das Aeussere: es ist der platte Chorschluss und die noch rein romanischen, viereckigen Thürme, welche sich nicht wie gewöhnlich an der Westseite erheben, sondern östlich im Winkel zwischen Langhaus und Chor, und mit einer geschmacklosen hölzernen Pyramide endigen.

Hinter Nordhausen führt uns der Weg durch die mit Recht ob ihrer Fruchtbarkeit gepriesene goldene Aue, die in ihrer Mitte südlich von Rossla durch die bekannte Höhe des Kyffhäuser begrenzt wird. Wir durchziehen sie fast in ihrer ganzen Länge bis zu dem Städtchen

Sangerhausen,

wo wir nur ein Denkmal der Baukunst kurz zu berühren haben: die im J. 1083 gegründete Ulrichskirche, die trotz der vielen Veränderungen, welche sie im Aeusseren erfahren, im Innern den reinen Basilikenstil bewahrt hat, wie wir ihn in mehreren Gebäuden dieser Gegend, am deutlichsten in Gernrode gesehen haben. Nur im Westen eine später angebaute Vorhalle von der Breite des Mittelschiffes, die aber keinen Thurm trug; ein solcher befindet sich vielmehr nur über der Vierung. Was uns zunächst an der Anlage

auffällt, ist die eigenthümlich scharf ausgeprägte Kreuzform. Die Kreuzflügel, die zwar wie gewöhnlich von der Grösse der Vierung sind, grenzen nämlich nicht unmittelbar an diese, sondern werden durch die das Querschiff durchschneidenden und ganz bis ans Ende des Chores fortgesetzten Seitenschiffe davon getrennt, springen daher sehr weit vor. Der auf diese Weise dreischiffige Chor hat an jedem Schiffe eine Absis, wozu noch je eine an der Ostseite der Kreuzflügel kommt.

Im Innern sind ausser der ungemeinen Stärke der vielgegliederten Arkadenpfeiler die rundbogigen Kreuzgewölbe bemerkenswerth, welche das Mittelschiff und das südliche Seitenschiff bedecken, da doch sonst die Basiliken jener Zeit eine flache Holzdecke zu haben pflegen. Auch das Querschiff hat ähnliche, aber mit Rippen versehene Gewölbe, und die grossen Scheidbogen der Vierung haben schon den gedrückten Spitzbogen, der für jene Zeit eine sehr frühe Erscheinung ist.

Einige Stunden weiter gelangen wir zu dem durch Luther's Wiege und Luther's Grab ewig denkwürdigen

Eisleben,

das leider durch manche Feuersbrünste heimgesucht worden ist, von denen eine auch das Geburtshaus des Reformators fast gänzlich zerstört hat. Aber die Gotteshäuser der Stadt wurden fast gänzlich verschont, doch können sie, da sie sämmtlich der spätgothischen Zeit angehören und als solche keine grosse Besonderheiten aufzuweisen haben, uns auch kein künstlerisches Interesse abgewinnen. Nur die Andreaskirche besitzt neben einigen Grabsteinen und bronzenen Grabdenkmalen der Grafen und Gräfinnen von Mansfeld, die der Renaissancezeit angehören, eben auf der Stätte, wo der Gottesmann das Evangelium verkündete, ein so kunstreiches Werk, wie wir es in deutschen Landen gar selten antreffen. Die weltberühmte Luthers-Kanzel, die wir am südlichen Eckpfeiler des Mittelschiffs und des Querbaues noch ganz in ihrer alten Form und ihren alten Schnitzwerken erblicken, bewahrt nämlich auch noch den alten Schmuck des darüber gehängten Teppichs von rothem Sammt, den eine Gräfin von Mansfeld mit Stickereien füllte und der Kirche schenkte. Aeusserst kunstvoll heben sich, ähnlich den modernen Stickereien dieser Art, die etwa 14 Z. grossen Hauptfiguren reliefartig vom Grunde ab. Ihre Gewänder prangen in bunten Farben, mit Hinzuziehung der für Heiligenscheine und einzelne Gewandverzierungen schmückenden Goldfäden. Die Stickerei zerfällt in 4 Hauptfelder, von denen das erste die Anbetung der Könige, das zweite und dritte die Krönung Mariä, das vierte die h. Jungfrau mit dem Kinde auf den

Armen darstellt. Jedes dieser Bilder hat oben 3 Heilige (jedoch das Bild links nur 2) und unten ein Arabeskenornament. Zwischen diesen 4 Hauptflächen und an den Seiten der äussersten Flächen befindet sich je ein vertikaler Streifen, auf dem 3 Heiligenfiguren über einander gestickt sind, so dass wir ausser den Hauptbildern 26 Einzelgestalten erblicken, unter denen sich freilich einige wiederholen. Alle Figuren zeigen eine sehr richtige Körperbildung, einen edlen, einfachen Stil der Gewandung, und viel Würde und Erhabenheit im Ausdruck, so dass der Arbeit ein sehr gutes Original zum Grunde gelegen haben muss. Das Einzige, was der edlen Geberin zum Vorwurf gereichen könnte, ist nicht nur jene Wiederholung einiger Heiligen, sondern auch die doppelte, fast gleiche Darstellung der Krönung der Maria.

Südlich von diesem Wege von Heiligenstadt nach Halle, welches wir oben (S. 127 ff.) durchwandert haben, bleiben uns noch einige künstlerisch nicht unbedeutende Oerter Thüringens übrig, die, da sie grossentheils von den vielbefahrenen Landstrassen entfernt liegen und auch unter einander nur durch bedeutende Umwege verbunden sind, hier nur als einzelne der vorigen Route fast parallel liegende Nebenpunkte erscheinen können. Es sind

XX.

Mühlhausen, Memleben und Querfurt.

Einen freundlichen, selbst grossartigen Anblick gewährt die alte freie Reichsstadt

Mühlhausen,

besonders von der Südseite aus, wo ihre Ausdehnung von W. nach O. eine sehr bedeutende zu sein scheint und ihr Hauptschmuck, die hoch gelegene

MARIENKIRCHE,

am meisten in die Augen fällt. Als ein sehr edles, höchst zierliches Werk gothischer Kunst verdient sie eine um so nähere Betrachtung, da sie in allen Bestandtheilen aus Einem Gusse und nach einem einheitlichen, vermuthlich dem 14. Jahrh. angehörenden Plane erbaut vor uns steht. Schade, dass der Thurmschmuck ihr fast gänzlich fehlt, denn das, was davon steht, ist entweder klein und unvollendet, oder erscheint als ein Ueberrest eines früheren vorgothischen Baues. Wenn bei irgend einer Kirche, so ist hier vor Allem das Aeussere vom Inneren gesondert zu betrachten, weil jedes seine eigenthümlichen Schönheiten hat. Die Südseite des Aeusseren zeigt

uns zunächst 5 hohe Spitzbogenfenster, welche dem Seitenschiffe das Licht bringen. Zwischen jedem ein fialenbekrönter Strebepfeiler. Ueber dem Dachgesims läuft hier eine einfache Galerie hin, hinter welcher sich über jedem Fenster ein abgetreppter Giebel erhebt. Diesen Fenstern schliesst sich östlich ein nicht ausladendes Querschiff an, das sich äusserlich nur durch einen breiten Giebelbau, den Hauptschmuck des ganzen Aeusseren, bemerklich macht. Ueber dem seines Skulpturenschmucks leider beraubten vielgegliederten Portale erheben sich 7 schlanke spitzbogige Nischen, und über ihnen läuft horizontal eine der obigen ähnliche, kleine Galerie hin, hinter der 4 sehr verwitterte Statuen stehen und 3 grosse Fenster sich befinden, eingefasst von den Statuen der Maria mit dem Kinde und den h. drei Königen. Weiter hinauf, wo die Abtreppung des Giebelbaues beginnt, finden sich in der Mauer 2 Thüren mit einem kleinen Balcon davor, auf den bei feierlichen Gelegenheiten wahrscheinlich ein Musikchor hinaustrat, und über diesen Thüren endlich erblickt man eine Reliefgestalt Christi als Weltenrichters. Noch reicher ist das Aeussere des Chorbaues, an welchen sich, dem Mittelschiff zunächst, eine Sakristei anlehnt, die, wie der Chor, mit 3 Seiten eines Achtecks schliesst. Zwischen den hohen Fenstern steigen verzierte Strebepfeiler auf, und über dem Dachgesims ist jedes Fenster von einem durchbrochenen Spitzgiebel gekrönt, der da, wo seine Grundlinie zu schmal war, auf einer durchbrochenen Galerie ruht. Diese durchbrochene Arbeit der Drei- und Vierpässe und anderer gothischen Verzierungen macht mit den zwischen den Giebeln aufsteigenden Fialen der Strebepfeiler einen reichen, malerischen Eindruck, der durch die verschiedenartigen Menschen- und Thiergestalten, welche als Wasserausgüsse oben an den Strebepfeilern angebracht sind, noch erhöht wird.

Ganz ähnlich, wie die Südseite mit ihrer Façade des Querschiffes, ist auch die nördliche Aussenseite der Kirche gebildet, ausser dass sich im Ganzen ein etwas geringerer Reichthum an Ornamenten, dagegen einige auf die Gründung der Kirche bezügliche kleine Skulpturen bemerklich machen.

Wir betreten daher jetzt das Innere, dessen grossartige Wirkung am meisten durch die f ü n f S c h i f f e des Langhauses und ihre kräftigen Pfeiler und einfachen Wölbungen hervorgebracht wird. Grade hierin zeigt sich ein wesentlicher Unterschied gegen die fünfschiffige Petri-Paulikirche in Görlitz, deren Totaleindruck trotz der grösseren Höhe der dortigen Pfeiler, wegen der vielen Unregelmässigkeiten und Ungleichheiten der Wirkung unserer Marienkirche durchaus nicht gleichkommt. Hier finden wir bei viel einfacheren Gewölberippen

auch die Pfeiler viel schöner gebildet, und, ganz entsprechend der edleren Gothik, im Kern noch mit 4 Halbsäulen umgeben.

In kürzeren Worten können wir uns das Verständniss des zweiten bedeutenden Bauwerkes der Stadt, der

ST. BLASIENKIRCHE,

verschaffen, denn hier genügt es, die Aussenseite zu betrachten, weil das dreischiffige Innere dem Stil der Marienkirche sehr ähnlich ist. In frühgothischen Formen zeigt sich uns der Bau, mit Ausnahme der wahrscheinlich noch dem Schlusse des 12. Jahrh. angehörenden Thürme, die auf einem breiten, mit gothischen Strebepfeilern besetzten Unterbau sich, wenn auch nicht sehr hoch und nicht gleich in ihren Geschossen, doch in hübscher Anordnung und Gliederung erheben und in ihren Fenstern und Wandverzierungen den Charakter des spätern Romanismus an sich tragen. Das Langhaus der Kirche hat aber in der Bedachung eine Eigenthümlichkeit, die wir schwerlich irgendwo wieder finden, auch für nicht nachahmungswerth erklären möchten. Die 3 gleich hohen Schiffe, von denen das mittlere breiter ist als die seitlichen, sind nämlich nicht unter Ein Dach gebracht, sondern jedes der 5 Fenster des Seitenschiffes hat ein besonderes Giebeldach, das aber nicht, wie in manchen Backsteinkirchen des nordwestlichen Deutschlands, über die ganze Breite der Kirche hinläuft, sondern sich im rechten Winkel an das Dach des Mittelschiffs lehnt. Diese mit Stabwerk verzierten Giebel sind von Fialen flankirt, in welche die Strebepfeiler zwischen den Fenstern endigen. Aehnlich, aber etwas reicher, ist der breitere Giebel des vorspringenden nördlichen Kreuzflügels gebildet, der uns ausserdem ein hübsches Portal mit einer reich gefüllten Fensterrose darüber zeigt. Ein weniger reich geschmücktes, aber von einem sehr hohen, oben abgestumpften Giebel bekröntes Portal führt in den südlichen Kreuzflügel.

In reizender, berg-, wald- und fruchtreicher Gegend liegt am Ufer der Unstrut das Dörfchen

Memleben

mit seinen interessanten Klosterruinen, das zwar schon im 8. Jahrh. gestanden haben mag, uns aber erst wichtig wird durch den Tod, welchen die beiden ersten der sächsischen Kaiser, Heinrich und Otto, dort fanden, wobei erzählt wird, dass Heinrich's Gemahlin Mathilde in der Kirche der h. Maria gebetet und Otto sogar, während er das Sakrament in derselben Kirche empfing, verschieden sei. Und doch ist es unmöglich, dass die vorhandenen Ruinen einer in so früher Zeit erbauten Kirche angehören; vielmehr muss ihre Entstehungszeit etwa in den Anfang des 13. Jahrh. gesetzt werden. Viel genauer aber als ihr Ursprung lässt sich, da wir Reste des Chores und des Querschiffes,

des Langhauses mit seinen spitzbogigen Pfeilerarkaden, und der Vorhalle noch vor uns haben, der Grundriss der ganzen Kirche wieder construiren. Er bietet uns ein breites Mittelschiff mit 2 niedrigeren, schmaleren Seitenschiffen, ein weit vorspringendes Querschiff, das, wie der sich daran schliessende Chor, an jedem Flügel östlich eine dreiseitig geschlossene Absis hatte. Sehr weit sehen wir auch die Mauern der ehemaligen Westthürme, die zwischen sich eine Vorhalle von der Breite des Mittelschiffes hatten, über die Umfassungsmauern des Langhauses vortreten. Auch geht aus einer in der Bibliothek zu Dresden vorhandenen Zeichnung vom J. 1630 hervor, dass die ganze Kirche äusserlich lauter rundbogige Fenster hatte, dagegen finden wir im Innern nicht allein deutlich die spitzbogigen schweren Arkaden mit ihren Pfeilern, sondern auch noch die Beweise der ehemaligen flachen Holzdecke. Nur die Fenster der Krypta, welche wir unten an der Chormauer gewahren, sind spitzbogig geschlossen; und was die Portale anlangt, so sehen wir das wohlerhaltene westliche spitzbogig, das ins nördliche Seitenschiff führende rundbogig geschlossen.

Im Innern bemerkt man an etwa 8 Pfeilern auf ihrer dem Mittelschiffe zugekehrten Fläche Spuren von Wandmalereien, die, besonders wenn man sie mit Wasser anfeuchtet, deutlich hervortreten und gar nicht auf einen Kalkbewurf, sondern auf einen blossen Stein gemalt sind. An der Nordseite sind es lauter männliche, an der Südseite lauter weibliche überlebensgrosse Figuren; doch lässt sich im Genaueren über ihren künstlerischen Werth nicht urtheilen; so viel scheint indessen deutlich, dass ihr Stil der spätromanischen Erbauungszeit der Kirche entspricht.

Auf einige Augenblicke steigen wir noch in die erwähnte Krypta, und zwar aus dem benachbarten Wirthschaftsgebäude, hinab. Da finden wir uns zunächst westlich in einer Art von Vorhalle, vor der 2 Pfeiler stehen, die uns die nun folgenden 3 Schiffe der Krypta andeuten. Diese Schiffe werden durch Säulen von einander getrennt; nur östlich finden sich vor der Nische wiederum 2 den westlichen ähnliche Pfeiler. Man sieht auf den ersten Blick, dass die Krypta den ganzen Raum unter dem Chor einnimmt, und dass sie in einer etwas älteren Zeit als die Oberkirche, vermuthlich um die Mitte des 12. Jahrh., erbaut sein mag.

Querfurt,

eine der ältesten Städte Thüringens, bietet uns kein anderes Interesse dar, als durch sein auf einem Hügel am südwestlichen Ende des Städtchens liegendes Schloss, das nebst seiner Kirche von sehr hohem Alter ist, da ersteres bereits im 10. Jahrh., letztere aber sicherlich im Anfang

des 11. Jahrh. erbaut wurde. Zwar sind die umfassenden Mauern halb zerstört, die Hallen liegen öde, nur die beiden starken Thürme ragen noch über dem westlichen Thore hervor, nämlich der runde, s. g. „dicke Heinrich,“ dessen Mauern 16. F. dick sind, und der viereckige, gewiss etwas später erbaute. Was im Uebrigen am Schlosse moderne Zuthat und Restauration ist, übergehe ich und betrachte nur die obwol kleine, doch merkwürdige, noch wohlerhaltene Kirche des Schlosses. Es ist nämlich eines der wenigen Gebäude, die fast ganz dem griechischen Kreuze gleichen; denn Chor und Querschiff treten lang hervor, während das einschiffige Langhaus, das kaum diesen Namen verdient, an sich nicht länger ist als der Chor, und nur durch die mit dem Schlosse in Verbindung stehende Vorhalle etwas länger erscheint. Diese Vorhalle ruht im Innern auf 2 Pfeilern und bildete im oberen Stockwerke ursprünglich eine Empore für die fürstlichen Personen. Nicht allein der Chor hat eine grosse, runde Absis, sondern die Flügel des Querschiffes haben jeder im Osten eine ähnliche, kleinere. Aus etwas späterer, aber noch romanischer Zeit mag wol der kleine achteckige Kuppelthurm über der Vierung herrühren. Hier findet sich im Innern auch eine achteckige Wölbung, während im Uebrigen das höchst einfache Innere eine flache Holzdecke trägt.

Das einzige namhafte Werk der Plastik, das uns die Kirche vorführt, ist das in der nordwestlich angebauten gothischen Kapelle befindliche Grabdenkmal Gebhard's von Querfurt, das, aus Sandstein ausgeführt, wegen des Kostüms der darauf dargestellten Figuren merkwürdig ist. Während nämlich die Gestalt des Verstorbenen obenauf als Hautrelief liegt, zeigen die Seitenansichten lauter Leidtragende mit langen Schnabelschuhen, denen man aber bei ihrer verschrobenen, ja sogar lächerlich wehklagenden Stellung das Leid wenig ansieht, da sich unter die Geistlichen auch Bauern und Juden, ja sogar der Hofnarr gemischt haben.

XXI.

Von Bernburg nach Jüterbog.

Den Endpunkt einer kurzen, bei Köthen mündenden westlichen Zweigbahn bildet die an den Ufern der Saale gelegene Residenz

Bernburg,

deren Schloss, das auf felsigem Hügel liegend, die weite Ebene beherrscht, nicht nur als Ge-

genstand, sondern auch als Ausgangspunkt der Anschauung einen malerischen Anblick gewährt.

Da jedoch sein architektonischer Kunstwerth unbedeutend ist, so bleibt uns hier nur die Marienkirche zu erwähnen, oder vielmehr nur der Chor derselben, dessen Schönheit an der Aussenseite durch die auch hier wieder allzu nahe Häuserumgebung sehr beeinträchtigt wird. Dem Stil nach wird man in der Kirche eine grosse Aehnlichkeit mit der Nikolaikirche des benachbarten Zerbst bemerken, so dass, da die Zeit dieser letzteren die 2. Hälfte des 15. Jahrh. ist, auch erstere unbezweifelt derselben spätgothischen Periode angehört. Sie besteht nur aus 3 Langschiffen, aber so dass sich nur an das mittlere derselben, ganz ohne Vermittlung eines Querbaues, der fünfseitig geschlossene Chor anlegt. Die fast um die ganze Kirche sich ziehenden, etagenförmig nach oben sich verjüngenden Strebepfeiler nehmen besonders am Chor eine sehr reiche Gestalt an, der die Bildung des spitzbogigen Fensterschlusses vollkommen entspricht. Wie jene durch Blenden, Baldachine, Fialen und noch mehr durch kleine, gut gearbeitete Statuen elegant verziert sind, so auch der Fensterschluss durch eine vor ihm an der äusseren Fläche der Umfassungsmauer angebrachte Zackenverzierung, über der sich ein mit Bossen besetzter Eselsrücken erhebt.

Ein Ausflug nach Kloster-Nienburg.

Wer die Elisabethkirche in Marburg, das Musterbild des frühgothischen Baustiles, gesehen hat und kennt, wird in der Schlosskirche zu Nienburg bedeutende Anklänge derselben gothischen Periode wiederfinden. Schon von aussen, wo freilich die Nordseite durch das Schloss und den ehemaligen Klostergarten verdeckt ist, zeigen sich Seitenschiffe von gleicher Höhe mit dem Mittelschiff. Den vorspringenden Flügeln des Querschiffs schliesst sich im Osten je eine längliche, plattgeschlossene Kapelle an, so dass zwischen diesen Kapellen, in der Breite des Mittelschiffes, der quadratische Chor sich befindet, dessen fünfseitiger Schluss über die Kapellen hinausragt. Durch diesen einfachen Anblick des Aeusseren der Kirche, und durch ihre schöne, eine weite Aussicht über die Waldungen des Thales gewährende Lage erfreut, betreten wir durch die dem Mittelschiff westlich vorgelegte Vorhalle das Innere, wo wir hübsche, in streng gothischem Stil gebildete Pfeiler sehen, die aus einem in den 4 Hauptrichtungen mit Halbsäulen besetzten runden Kerne bestehen. Sie haben ein ringsum laufendes,

kelchförmiges Laubkapitäl, auf welches sich die Gewölbegurten herabsenken.

Am östlichen Ende des Chores bemerkt man unter dem mittleren Fenster einen vorzüglichen plastischen Schmuck, das Grabmal des Markgrafen Dittmar von Meissen und seines Sohnes, ein Sandsteinrelief, das sowol wegen seiner guten Arbeit, als auch wegen des Kostüms und der eigenthümlichen Einfassung von Interesse ist. Die Figur links (also auf dem Stein selbst rechts) ist der Vater, in kräftigem Alter, mit gelocktem Haar und Bart. Er steht auf einem zusammengekrümmten Löwen und trägt in der Rechten das Modell unserer Kirche, fast ganz so, wie wir sie noch jetzt sehen. Neben ihm steht der Sohn, in vollständigem Ritterkostüm, mit Helm, Drahtpanzer und Schild. Unter seinen Füssen krümmt sich ein wilder Mann, vielleicht als Andeutung der unterjochten Slaven. Hinter dem Haupt Beider bemerkt man ein Kissen, welches beweist, dass sie als liegend zu denken sind; und zwischen ihren Häuptern befindet sich das Anhaltsche Wappen. Den Rand des Ganzen bilden Blätter, einige Rittergestalten und an den Ecken 4 Medaillons mit den evangelischen Zeichen. — Einige andere Grabsteine der Kirche haben minderen Kunstwerth und sind in allzu verstümmeltem Zustande.

Nach diesem kleinen Ausfluge treten wir zwar die Eisenbahnfahrt nach Osten an, sind aber schon gleich in Köthen, dem Haupt-Knotenpunkte der Eisenbahnen, genöthigt, wenn auch nicht einen Abstecher zu machen, doch wenigstens auf einem

Umwege über Zerbst

der Residenz Dessau, unserem nächsten Reiseziele, zuzustreben. Er führt uns über das schon in ältester Zeit als Uebergangspunkt über die Elbe befestigte Städtchen Aken, in welchem wir im Vorbeifahren einen Blick auf den frühgothischen Thurmbau der von den Tempelherren im Anfange des 13. Jahrh. gegründeten L. Frauenkirche werfen. Dieser Thurmbau hat die seltenere, auch am Merseburger Dom vorkommende, nicht sehr schöne Gestalt eines breiten, viereckigen Unterbaues, auf welchem sich die Thürme in 3 Geschossen achteckig erheben, aber so, dass sie in den beiden unteren Geschossen mit einem Zwischenbau ein Ganzes bilden, von welchem sie sich erst im dritten Geschosse losmachen.

Zwei Meilen nördlich von Aken liegt das durch einige mittelalterliche Bauten sich schon von Weitem hervorthuende

Zerbst.

Was wir nämlich, vom Süden kommend, auf dem höchstgelege-

nen Punkte der Stadt erblicken, ist die Nikolaikirche, die, abgerechnet ihren eigenthümlichen Thurmbau, eine bereits erwähnte bedeutende Aehnlichkeit mit der Marienkirche in Bernburg hat. Sie stammt, wie man auch beim ersten Blick auf das Aeussere sieht, aus der Spätzeit der Gothik, d. h. aus der 2. Hälfte des 15. Jahrh., und ist in neuerer Zeit besonders im Inneren jenem Stile gemäss wiederhergestellt worden. Rings um die Seitenschiffe steigen ziemlich einfache Strebepfeiler bis zum Dachgesims empor*); nur um den Chor herum, dessen Fenster im Maasswerk und äusserlich durch Zackenverzierungen geschmückter erscheinen, sind auch die Strebepfeiler mit Blenden und Fialen versehen. Aehnliche Zackenverzierungen bemerkt man an dem hübsch verzierten Haupteingang der Nordseite, dessen Formen in dem sich kreuzenden Stabwerk und dem Eselsrücken jener spätgothischen Zeit durchaus entsprechen. Ausserdem an der Südseite des Langhauses ein kleines Treppenthürmchen. Ohne irgend eine Spur von Querschiff, laufen die Seitenschiffe ununterbrochen um den Chor herum und schliessen dort mit einem halben Achtzehneck, so dass dies Polygon fast einem Halbkreise gleicht. Die Pfeiler, welche das Mittelschiff von den eben so hohen Seitenschiffen trennen, bilden ein schlichtes Achteck und haben oben statt des Kapitäls nur ein einfaches Gesims als Träger der Gewölberippen. Recht hübsch im Stile der späten Gothik ist das Schnitzwerk der Chorstühle und ebenso der bei der modernen Restauration verfertigte herzogliche Kirchenstuhl im südlichen Seitenschiff und ihm gegenüber die Kanzel. Noch später als der Bau der Kirche selbst, sind die 3 spitzen, aber unvollendeten Thürmchen auf dem westlichen Unterbau entstanden, der zum Theil noch romanisch ist und seinerseits das Vorhandensein einer älteren Kirche beweist.

Der Nikolaikirche gegenüber liegt das Rathhaus, an dessen Bau uns vor Allem die beiden Backsteingiebel, der östliche und der westliche, in die Augen fallen. Ihre daran eingehauenen Jahreszahlen sind 1479 und 1481, was mit den sonstigen Urkunden und dem Baustil vollkommen übereinstimmt. Beide sind treppenförmig abgestuft, so dass der östliche 7, der westliche jetzt nur 5 durch gewundene Säulen geschiedene, vertikale Abtheilungen zeigt. Die Mauerflächen zwischen diesen Säulen sind am östlichen Giebel mit Fenstern oder mit Fensterblenden, worin Statuen stehen, mit Wappen, Rosetten und anderen Ornamenten verziert;

*) An einem dieser Strebepfeiler der Nordseite ist auch das berüchtigte Relief eines Schweines, an dem 2 Juden saugen, während ein dritter es am Kopfe, ein vierter am Schwanze hält; eine an mehren Kirchen des Mittelalters vorkommende Anspielung auf die Judenverfolgungen in den Jahren 1348 und 49.

und in ähnlicher, aber noch reicherer Weise ist der Westgiebel geschmückt. — Auch hier, wie in manchen anderen norddeutschen Städten, z. B. Halberstadt, Magdeburg, Bremen u. s. w. steht neben dem Rathhause eine Rolandssäule, aus dem J. 1445.

Südlich von der Eisenbahn liegt in einer sandigen, aber durch die Kultur zu einem grossen Park veredelten Gegend die freundliche Residenz

Dessau,

die, wie wir sehen werden, sich das Verdienst erworben, am Ende des vorigen und im Anfang dieses Jahrh. zuerst die Gothik, wenn auch nur in kleinen Bauwerken, wieder zu Ehren gebracht zu haben.

Die architektonisch unbedeutende s. g. grosse Kirche (Schloss- und Stadtkirche) besitzt einige treffliche Werke der beiden *Cranach;* nämlich von dem Aelteren die von dem Fürsten Georg († 1553) und seiner Gemahlin gestifteten Bilder eines Christus am Oelberge und eines Christus am Kreuze; und von dem Jüngeren das durch seine Menge von Portraits der Reformatoren und Fürsten, des fürstlichen Stifters und des Malers selbst interessante Abendmahl. Ausserdem eine kleine Reihe von Bildern aus der Cranachschen Schule.

Reicher ist die künstlerische Ausbeute, welche uns das herzogliche Schloss gewährt, das, aus dem Anfang des 15. Jahrh. stammend, der Fürst Leopold Maximilian nach dem Plane des bekannten *Knobelsdorf* 1748 auszubauen begann. Es enthält die s. g. Gypskammer mit ihren Raritäten, das Gesammtarchiv des herzogl. Hauses mit einigen interessanten Miniaturbildnissen, und die in einem Saale und 3 Zimmern aufgestellte Galerie von Gemälden, deren Zahl sich mit Einschluss der in den übrigen Zimmern zerstreuten auf etwa 600 beläuft. Am reichsten vertreten sind die Italiener, z. B. *Francesco Francia*, *Filippo Lippi*, *Perugino* (Anbetung der Hirten), *Giulio Romano*, *Tizian*, *Sassoferrato*, *Carlo Dolce;* ja sogar ein angeblicher *Leonardo da Vinci:* die h. Jungfrau mit dem Kinde an der Brust, umgeben von musicirenden Engeln. Unter den Niederländern einige *Rubens*, Portraits (der Prinz und die Prinzessin von Oranien) von *van Dyk*, Kabinetstücke von *Netscher* und Landschaften von *Ruysdael*. — In den oberen Zimmern des Schlosses auch eine Sammlung von Handzeichnungen.

DAS HOFTHEATER,

nach dem Brande vom 7. März 1855 durch den Architekten *Bürkner* (nach den Entwürfen von *Langhans* in Berlin) neu aufgeführt und bereits im Oct. 1856 wieder eröffnet, erhielt vor Kurzem in seinen Deckengemälden von *Hermann Stilke* ein hübsches Werk der enkaustischen Malerei. 10 allegorische Gestalten, die uns das drama-

tische Leben und Schaffen vorführen, bilden 3 Gruppen, dergestalt, dass die Phantasie und die Geschichte uns zunächst den Quell des dramatischen Schaffens erschliessen: die Phantasie, heranfliegend auf dem fabelhaften Greifen und träumerisch die Saiten der Harfe berührend; über ihrem Haupte der feste Stern, zu dem sie aufschaut. Den Stoff verleiht ihr die Geschichte, welche auf die unter ihren Füssen rollende Erdkugel hinabblickt, um in ihrem Buche die Begebenheiten derselben aufzuzeichnen. Die zweite Gruppe machen die Gestalten der Poesie und der 3 bildenden Künste aus: die geflügelte Poesie, sinnend nach oben blickend, hält in der Rechten die Feder, in der Linken ein Buch; ihr naht ein Genius mit der Fackel und der wohlgestimmten Leier. Während die auf dem Regenbogen, dem Symbole der Farben, sitzende, zauberhaft schöne Malerei den Pinsel erhebt, hat die Skulptur, die bedeutungsvoll von der Statue der Athene sich abwendet, schon an die Mosesstatue Michelangelo's den Meissel gelegt. Ruhig und fest schwebt die Architektur, im faltenreichen Gewande, mit dem Modell des Hoftheaters im Arm, Winkelmaass und Zirkel in der Rechten, das Senkblei in der Linken. Die dritte Gruppe bilden die Gestalten der Bühne selber: die ernste Tragödie, an eine Säule gelehnt, an der ein Schild mit dem Medusenhaupt und ein Schwert hangen; die heiter lächelnde Komödie, die reizendste der Schwestern, die mit einem Buche auf den Knieen sich seitwärts neigt, um den Einflüsterungen eines jugendlichen Satyrs zu lauschen. Die Musik schwebt mit der Lyra im Arm vorüber und lässt sich von Amor den Weg weisen; endlich der weniger glücklich ausgedrückte Tanz, eine Gestalt, die, statt die gewöhnlichen Attribute zu haben, einen geflügelten Knaben mit einer Traube neckt, die dieser zu haschen sucht.

Etwas reichhaltiger an bedeutenden Werken als die Gemäldesammlung im Schlosse ist die der Amalienstiftung, deren starke Seite die Deutschen aus dem Ende des Mittelalters und die späteren Niederländer ausmachen. Unter ersteren befinden sich Bilder von *Lucas von Leyden*, *Albr. Dürer* (die Kreuzigung, der h. Christoph, die Zerstörung des babylonischen Thurmes), von *Hans Bald. Grün*, *M. Grunewald* und *L. Cranach* (wiederum Lutherportraits); unter letzteren *Rubens*, *Jordaens*, *van Dyk*, *Rembrandt*, *Ostade*, *Netscher* (die Prinzessinnen von England und der Jude mit den Perlen), *Hondekoeter*, *Rugendas*, und Seestücke von *Bonav. Peters*.

Ausserhalb der Stadt, wenige Minuten vom Bahnhof, liegt vor dem Akenschen Thore der mit allerlei Tempeln, Bogen, künst-

lichen Ruinen u. s. w. geschmückte Georgengarten, in dessen Schlosse sich einige antike Marmorwerke und eine kleine Sammlung von Oelbildern befinden. Unter letzteren ein angeblicher Raphael, eine Anbetung der Könige von *Paul Veronese*, 2 Landschaften von *Salvator Rosa*, einige von *Ruysdael* und von *Ph. Hackert;* ferner von *Netscher* eine Dame, der ein Mohr Blumen bringt, und einige gute *Canaletto.* — In dem nahen Blumenhause 7 Thonbilder des in Deutschland glücklicherweise seltenen Italieners *Cavaceppi.*

Ein Ausflug nach Wörlitz.

An die Schöpfungen der bildenden Künste, durch welche die einst so berühmten Parkanlagen von Wörlitz (2½ St. östlich von Dessau) verschönert wurden, dürfen wir zwar den Maassstab der jetzigen Zeit nicht legen, aber immerhin sind sie beachtenswerth und ein erfreulicher Beweis des unter der Regierung des „Vater Franz" bereits herrschenden besseren Geschmacks. So insbesondere die Kirche, die dieser Herzog 1804—8 in gothischem Stil erbauen liess, und das etwas früher von ihm aufgeführte gothische Haus, eine der grössten Zierden des ganzen Gartens. Das Innere desselben, das uns durch seine ganze Einrichtung ins Mittelalter versetzt, enthält zugleich die hauptsächlichsten Kunstwerke von Wörlitz, deren wichtigsten Theil etwa 530 Oelbilder und einige Glasmalereien ausmachen. Auch hier sind die altdeutschen und altniederländischen Meister ziemlich gut, wenn auch nicht durch Hauptwerke, vertreten. Einige Bilder aus der Schule des Joh. van Eyck, eine Kreuzigung angeblich von *Hans Memling*, die Geburt Christi von *Mabuse*, 2 Bilder von *Hans Baldung Grün*, mehrere Portraits von *Hans Holbein*, Adam und Eva von *Dürer*, eine Himmelfahrt Christi von *Wohlgemuth;* besonders viele von *L. Cranach d. Ä.*, z. B. eine Auferstehung und ein jüngstes Gericht, der h. Georg mit dem Drachen u. A.; auch aus dem 17. Jahrh. von *Netscher*, *Teniers, Adrian v. d. Velde, Miereveldt*, *Peters* u. A.

Nahe der eben erwähnten Kirche liegt das von *Erdmannsdorf* 1770 erbaute Schloss, dessen Kunstschmuck aus wenigen Originalarbeiten, aber vielen Nachbildungen, namentlich in den Plafondgemälden besteht. — Weiter östlich entfernt liegt das s. g. Pantheon, das weniger als Nachbildung des römischen, als wegen seiner antiken Bildwerke einen Besuch verdient, unter denen die Statuengruppen des Apollo Musagetes und der 9 Musen das bedeutendste Werk sind.

Fast Alles, was sich in

Wittenberg,

der Geburtsstätte der Reformation, an namhaften Kunstwerken in und ausserhalb der Kirchen befindet, steht begreiflicher Weise in mehr oder weniger direkter Beziehung zu dem Werke des grossen Kirchenreformators, dessen Standbild in Folge königlicher Entscheidung hier auf dem Marktplatze seine Stelle fand, als in den Jahren 1820 und 21 Mansfeld und Eisleben mit Wittenberg um diese Ehre stritten. Um daher ein volles Gesammtbild Luther's in uns aufzunehmen, betrachten wir diese Statue, das Werk *Gottfr. v. Schadow's*, zunächst.

Auf einem granitnen Piedestal, dessen Seiten ausser der Votivtafel auf der Rückseite 3 der edelsten Kernsprüche Luther's enthalten, steht in Erz gegossen der unerschrockene Kämpfer für die Reinheit und Lauterkeit des göttlichen Wortes, das er aufgeschlagen in der Linken hält, während die Rechte bedeutungsvoll darauf hinweist. Ein langer, faltiger Priesterrock, der ihm fast bis auf die Füsse hinabreicht, lässt von den Formen seines Körpers Wenig durchblicken. 4 Säulen, die auf den Ecken des Postamentes aufsteigen, tragen den gusseisernen gothischen Baldachin, der sich über der Statue wölbt.

Unmittelbar an den Mann selbst reihen wir den Schauplatz seiner die Reformation eröffnenden Handlung, der zugleich der Ruheplatz seiner irdischen Hülle geworden ist: die durch die 95 Thesen bekannte

SCHLOSSKIRCHE,

die ebenso unwichtig und unerquicklich in architektonischer Beziehung, als wichtig durch ihren plastischen und malerischen Inhalt ist. Unter der Reihe der Grabmonumente und sonstigen Denkmale der Skulptur befindet sich nämlich zunächst das eine der beiden Exemplare des von dem Domherrn Henning Goden gestifteten Bronzereliefs mit der Krönung Mariä, dessen zweites Exemplar wir bereits im Dom in Erfurt fanden und dort in der Kürze besprachen. So wenig bestimmt dies Relief auf *Peter Vischer* zurückzuführen ist, so gewiss ist seine inschriftlich bezeugte Arbeit (aus dem J. 1527) das Bronzedenkmal des Kurfürsten Friedrichs des Weisen, das in einer Gesammthöhe von 12 F. eine Nische von hübscher, italienischer Architektur bildet, in welcher die lebens- und würdevolle Gestalt des mit den Insignien seiner Würde bekleideten Kurfürsten steht. Ueber der Nische das Wappen, und darüber als eine Art von Aufsatz 2 Engelknaben von viel geringerer Arbeit. Diesem Denkmal gegenüber ein zweites, von ganz ähnlicher Anordnung, welches den Kurfürsten Johann den Beständigen darstellt und von *Hermann Vischer*, einem

Sohne Peter's, im J. 1534 verfertigt worden ist, in künstlerischer Behandlung aber, besonders der Gewänder, der obigen Arbeit des Vaters sehr nachsteht.

Von geringerem Werthe sind die ebenfalls hinter dem Altare befindlichen Grabsteinreliefs des Herzogs Rudolf I. und die seiner beiden Gemahlinnen, aus der Mitte des 14. Jahrh., denen wir die künstlerisch ebenso wenig hervorragenden Portraits von Luther und Melanchthon hinzufügen können, welche, über ihrer Grabstätte hangend, dem jüngeren *Lucas Cranach* zugeschrieben werden.

Eine Zierde der Kirche bilden die neuen, in Berlin 1855 gegossenen Bronzethüren, die nach einem Entwurfe *von Quast's* im ornamentalen Theile vom Bildhauer *Holbein*, im figürlichen von *Drake* ausgeführt wurden. Es sind 2 hohe, durch schlanke Säulen in mehrere Felder getheilte Flügel. In den Feldern steht in Reliefbuchstaben der Text der Lutherschen Thesen. Die bekrönenden Spitzgiebel haben, statt der Fialen, Statuetten musicirender Engel.

Aehnlich verhält es sich mit der

STADTKIRCHE,

deren bauliches Interesse hinter dem künstlerischen Inhalt des Gebäudes schon deshalb sehr zurücksteht, weil sie im Laufe der Jahrhunderte so manchen Veränderungen unterworfen worden, dass ihr mittelalterlicher Baustil fast ganz verschwunden ist. Das einzige wirklich Schöne, was sie an sich hat, ist das Doppelportal, das an der Südseite in eine Vorhalle führt. Ueber dem horizontalen Sturz der beiden von reich gegliederten Strebepfeilern flankirten Thüren erhebt sich je ein zierlicher Spitzgiebel.

Gehen wir also in das Innere, so fällt unser Blick zunächst auf das hübsche Taufbecken, das der Vater Peter Vischer's, *Hermann Vischer* (der Aeltere) 1457 verfertigte. Eine geschweifte gothische Architektur trägt nebst den daraus aufsteigenden 4 Pfeilern das äussere achteckige Becken, dessen plastischen Schmuck 8 Reliefgestalten der Apostel (zwei derselben fehlen) bilden, zu denen dann noch 4 als Statuen an den genannten Pfeilern stehende kommen. Jene oberen 8 zeigen bei guter Gewandung doch zu kurze, ungeschickt behandelte Körperverhältnisse und stehen hierin den 4 untern Rundfiguren (Petrus, Paulus, Andreas, Johannes) bei Weitem nach. — Ein anderes plastisches Denkmal der Kirche ist das marmorne Hautrelief, das sich über dem Grabe des jüngern Cranach († 1586) befindet. Es ist die Grablegung Christi in einem von der deutsch-mittelalterlichen Kunst entschieden abweichenden, obwol sehr tüchtigen Stile, der an die florentinischen Nachfolger Michelangelo's erinnert.

Ein nur durch das Andenken an die Koryphäen der Reforma-

tion werthvolles Gemälde des älteren *Cranach* ist das handwerksmässig ausgeführte Altarwerk, das freilich Schuchardt, der neueste Erforscher des Lebens und der Werke dieses Malers, ihm abspricht. Auf dem Mittelbilde, einer Darstellung des Abendmahles, sitzen die Jünger sonderbarer Weise um eine runde Tafel. Auf dem linken Flügel die von Melanchthon vollzogene Taufe und auf dem rechten Bugenhagen als Beichtiger, der mit ernster Würde einen knieenden, reuevollen Bürger entsündigt, während er einen unbussfertigen Krieger zurückweist. Das Sockelbild enthält verschiedene kleinere Scenen, darunter auch Luther als Prediger auf der Kanzel.

Hinter diesem Altarbilde sind mehrere Arbeiten des jüngeren *Cranach* aufgestellt, die von ziemlich ungleichem Werthe sind. Das beste darunter ist wol die Gedächtnisstafel, welche der Prof. Crackow zum Andenken an seine 1563 gestorbene Gattin malen liess: Christus mit den beiden Schächern am Kreuz, im Vordergrunde die Familie des Donators. Die anderen Bilder sind der Weinberg des Herrn (aus dem J. 1569), den die Würdenträger der katholischen Kirche vernichten, während die Reformatoren getreulich darin arbeiten; ferner das noch spätere Bild der Anbetung der Hirten, und das späteste der Bekehrung Pauli.

Nicht weit vom südlichen Portal dieser Stadtkirche sehen wir die kleine, im Innern durch farbigen Schmuck restaurirte, s. g. Leichnams-Kapelle, die aus dem 14. Jahrh. herrühren mag. Auch sie enthält einige minder wichtige Werke vom älteren *Cranach*, sowie von seinem Sohne eine Taufe Christi aus dem J. 1560.

Bedeutender dagegen und bekannter sind die zehn Gebote des Vaters *Lucas Cranach* (aus dem J. 1516), welche sich im Rathhause befinden. Sie werden uns in 2 Reihen von je 5 Feldern, und zwar in einer für den Kriegerstand wiederum (wie oben in dem Altarwerke der Stadtkirche) nicht sehr ehrenvollen Weise vorgeführt; aber ein recht hübsches Motiv spricht sich in dem über die ganze Darstellung sich wölbenden Regenbogen aus, dessen Enden auf dem unten in der Ecke befindlichen landesherrlichen Wappen ruhen.

Kein Schauplatz künstlerischer Thätigkeit, sondern eine Stätte des frommen Andenkens an den grossen Reformator ist das wenigstens von den protestantischen Fremden vielfach besuchte Lutherzimmer in dem ehemaligen, jetzt zum Predigerseminar gehörenden Augustinerkloster.

Das alterthümliche, einst Wendische Städtchen

Jüterbog,

der Knotenpunkt der Berlin-Dresdener und Berlin-Köthener Eisenbahn, bewahrt für uns nur

ein einziges, sowol durch seinen Bau, als durch seinen Inhalt einer näheren Betrachtung würdiges Gotteshaus, die

Nikolaikirche,

welche, wenn auch verschiedenen Jahrhunderten angehörend, doch in allen Bestandtheilen durchaus gothischen Stils ist, ausser dass der eine der beiden Westthürme im 16. Jahrh. sein geschmackloses Kuppeldach erhielt.

Wir betrachten zuerst den Ausbau an der Nordseite, mit seinem abgestumpften Giebel, dessen Lisenen sich oben in Spitzen endigen, eine Verzierungsart, wie sie in manchen Bauwerken jener Gegenden des rechten Elbufers, wo schon im Mittelalter der Ziegelbau vorherrschend war, üblich ist; und treten von dort aus vor die Westfaçade, wo wir neben der unschönen Einförmigkeit des einen Fensters in jedem einzelnen Geschosse einen hübschen durchbrochenen Giebel über dem Mittelbau und ein verziertes spätgothisches Portal bemerken, in dessen Mitte der Patron der Kirche steht. Das Innere des Gebäudes mit seinen schlichten achteckigen Pfeilern macht besonders durch seinen Chorumgang einen einfachen, würdevollen Eindruck, ist aber von ganz besonderem Interesse durch einige Alterthümer, denen wir zwar weniger künstlerischen, als historischen oder auch Raritätenwerth beimessen. Der Chorumgang bewahrt nämlich einen der in mehreren Kirchen sich findenden Gotteskasten, der hier im Besonderen den Namen Tezelskasten führt, weil dieser ihn bei seinem bekannten Ablasskram im J. 1517 hier gebraucht und gefüllt haben soll. Ihm nahe steht ein künstlerisch werthvoller Schrank für Messgewänder, ein Geschenk der Tuchmachergilde, vermuthlich aus der Mitte des 16. Jahrh., der in seiner Form und seinen bunten Reliefverzierungen ein Zeugniss des damaligen Geschmacks ablegt. Um den äusseren Rand läuft eine Verzierung von Eichenzweigen und Blättern, in denen einige Vögel sitzen. Die Thür hat in der Mitte das Stadtwappen, einen springenden Bock, der von einem Zweige die Blätter abfrisst; dies ist umgeben von allerlei Rankengewächsen mit buntfarbigen Vögeln dazwischen und von einem Fuchse, der einen Hahn im Maule gefasst hat. Endlich noch nördlich vom Altare, zwischen 2 Pfeilern des Chores, eins der spätmittelalterlichen Sacramenthäuschen, das jedoch theils wegen seines beschädigten Zustandes, noch mehr aber wegen seiner nicht sehr geschmackvollen Form an Interesse und Kunstwerth von vielen anderen ähnlicher Art übertroffen wird.

Von der Nikolaikirche aus nehmen wir unseren Weg an dem im Aeusseren mannigfach entstellten, spätgothischen Rathhause vorüber, entweder zum westlichen Stadtthor, um nach Treuen-

brietzen zu gelangen, oder zum nördlichen, um zuvor das benachbarte Kloster Zinna in Augenschein zu nehmen. Die Ringmauern und Thore gehören überhaupt zu den architektonischen Merkwürdigkeiten Jüterbogs, vor allen aber jenes äussere westliche oder Frauenthor, das einen so imposanten, alterthümlichen Anblick gewährt, wie wenige der alten Stadtthore. Besonders hübsch ist der backsteinerne Oberbau mit seinen Streifen liegender Kreuze und den ihn bekrönenden breiten Zinnen und runden Mauerblenden. Einfacher, aber ebenfalls mit Zinnen und Schiesslöchern versehen ist das innere Stadtthor dieser Westseite, dagegen ist das östliche oder Neumärkter Thor wiederum dem äusseren westlichen sehr ähnlich und unterscheidet sich von diesem namentlich durch seine achteckigen Eckthürme.

Ein Ausflug nach dem Kloster Zinna.

Aus dem nördlichen Thore von Jüterbog hinauswandernd, erreichen wir schon nach einem Stündchen die Gebäude des ehemaligen Cistercienserklosters Zinna, dessen vollkommen erhaltene Kirche für jeden Kunstfreund nicht allein wegen der Eigenthümlichkeit des Grundrisses, sondern noch mehr wegen der bewunderungswürdigen technischen Ausführung von hohem Interesse ist.

Es ist eine aus behauenen Granitquadern erbaute, spitzbogige Pfeilerbasilika, deren Gründung ins J. 1179 fällt, und deren grösste Sonderbarkeit in den jedem der beiden Kreuzflügel östlich angebauten 2 Kapellen besteht, welche, durch Zwischenwände von einander getrennt, nur vom Querschiff aus zugänglich sind und jede mit einer im Innern runden, im Aeusseren dreiseitigen Nische endigen, so dass die grosse, im Innern gleichfalls runde, im Aeusseren fünfseitig schliessende Absis des Chores noch weiter nach Osten vorspringt; eine Anlage, die wahrscheinlich in kirchlichen Bedürfnissen ihren Grund hatte und sich ganz ähnlich in Loccum, gleichfalls einem Cistercienserkloster, findet. Im Uebrigen herrscht im Inneren und Aeusseren die grösste Einfachheit, wie die Lebensregel der Cistercienser es erforderte; aber neben dieser Einfachheit macht sich, trotz aller Sauberkeit und Schärfe in der Steinmetzarbeit und in den wunderschönen Kragsteinen aus gebrannter Erde im nördlichen Seitenschiffe, die manchen trefflichen, grossartigen Kirchen des Mittelalters eigenthümliche Nachlässigkeit in den Maassverhältnissen bemerklich, da z. B. manchmal Winkel und Seite der Polygone, die einander gleich sein müssten, es keinesweges sind. Was die Wölbung des Baues anlangt, so sind nur die Tonnenge-

wölbe mit den Halbkuppeln der Nischen in den 4 kleinen Kapellen alt, dagegen sind die Kreuzgewölbe des Mittelschiffes wol aus etwas späterer Zeit.

Das Einzige, was wir an kunstreichen Kirchengeräthen zu erwähnen haben, ist, nachdem die trefflich geschnitzten Chorstühle bis auf wenige Bruchstücke leider verloren gegangen sind, das zierliche, steinerne Sacramenthäuschen an der nördlichen Wand des Chors, welches in seiner geschmackvollen Anordnung und Arbeit der übrigen baulichen Technik entspricht, sich aber dadurch von allen ähnlichen unterscheidet, dass es in Form eines Schreines gearbeitet ist. An jeder Seite dieses Schreines, worin sich das Allerheiligste befand, steht ein Engel, der eine mit der Hostie, der andere mit dem Kelch; und über dem Schreine wölbt sich ein von Fialen flankirter, mit gewaltigen Bossen besetzter und mit hoher Kreuzblume bekrönter Spitzbogen von der Eselsrückenform. —

XXII.

Von Hannover nach Hamburg.

Auf diesem Wege, wo die Natur so wenig Anziehendes beut, dass ein grosser Theil der Gegend, wenn auch zum Theil mit Unrecht, in allgemeinen Misskredit gekommen ist, gewährt uns auch die Kunst nur spärliche Ausbeute und wenige Ruhepunkte. Einen solchen machen wir zunächst in

Celle,

der ersten etwas bedeutenden Stadt dieses Weges, weil die in der spätgothischen Schlosskapelle befindlichen Bilder wol eines kurzen Besuches werth sind. Sie rühren, wahrscheinlich ihrem grösseren Theile nach, von *Martin de Vos* aus Antwerpen her, der in Venedig sich besonders an Tintoretto's Colorit anschloss, und sind sowol zur näheren Charakteristik ihres Urhebers, als zu der der damaligen protestantischen Kunstrichtung nicht ohne Interesse. Das beachtenswertheste derselben ist das mit dem Namen des Meisters bezeichnete Altarbild mit der Kreuzigung vom J. 1569, eine Composition von grosser Gewandtheit, und von Leichtigkeit der dem Tintoretto nahe kommenden Technik, aber auch von Manierirtheit und Unwahrheit der Zeichnung.

Wenn die etwa 6 Meilen östlich von Uelzen liegende, alte Stadt Salzwedel an unserer Eisenbahnroute läge, so müsste ich wenigstens im Vorbeifahren einige der in den dortigen Kirchen befindlichen Denkmale der Stein- und Holzskulptur, sowie

der Glas- und Tafelmalerei namhaft machen. Sie sind indessen nicht von der Wichtigkeit, dass sie uns zu einem Ausflug dahin veranlassen könnten. Wir fahren also von Uelzen aus getrost weiter und erreichen in einer Stunde Lüneburg, dessen gothische Kirchen zwar jede einige architektonische Eigenthümlichkeiten haben (die Johanniskirche ist fünfschiffig unter einem Dache), und meistens nicht ohne mittelalterliche Bildwerke sind, aber ihre Wichtigkeit ist nicht hinreichend, um uns einen Aufenthalt abzunöthigen. Erst an dem jenseit der Elbe liegenden Ziele unserer Route machen wir unsre nächste Station, in einer Stadt, die im Verhältniss zu ihrer Grösse vielleicht die materiell reichste, aber künstlerisch ärmste in Deutschland genannt werden muss. Wodurch

Hamburg

sich auf diesem Gebiete des Geistes einen solchen Namen verdient hat, braucht hier um so weniger untersucht zu werden, da die Ursachen leicht zu errathen sind; aber soviel lässt sich zur Entschuldigung dieses Mangels sagen, dass Hamburgs literarische Glanzperiode leider in eine der Kunst sehr ungünstige Zeit fiel. Was die Stadt nach der Katastrophe von 1842 an Privatbauten erhalten hat, zeichnet sich im Allgemeinen neben dem Streben nach möglichst grosser Menschenbeherbergung auch durch Eleganz und Wohnlichkeit, aber nicht durch einheitlichen architektonischen Stil aus. Das bedeutendste Werk der Architektur, welches eins der grossartigsten, schönsten Gotteshäuser der Neuzeit zu werden verspricht, ist die

NIKOLAIKIRCHE,

die auf dem Platze der abgebrannten nach dem Plane des englischen Architekten *Gilbert Scott*)* in rein gothischem Stile seit 1846 sehr langsam aufgeführt, und, wie es scheint, erst etwa in 5 Jahren ihre Vollendung erleben wird. Die Anlage des Langhauses besteht aus einem hohen Mittelschiff und 2 niedrigen Seitenschiffen, die sich jenseit des vorspringenden Querschiffs fortsetzen, so dass der Chorbau von der ganzen Breite des Langhauses gleichfalls 3 Schiffe enthält, die jedes polygonisch, das mittelste aus 5 Seiten des Achtecks, schliessen. Wie dem nördlichen Seitenschiffe eine von den beiden westlichsten Strebepfeilern begrenzte Vorhalle vorgebaut ist, so legt sich der Westseite des Mittelschiffs der quadratische Thurmbau nach Art des Freiburger Münsters vor, und mit diesem Thurmbau steht durch einen kleinen gewölbten Gang eine südlich daneben liegende achteckige Taufkapelle in Verbindung. 3 Eingänge führen in die Kirche, der eine an der Westseite des Thurmbaues, der zweite in die genannte,

*) Unter den Concurrenzplänen erhielt er den ersten, Strack in Berlin den zweiten Preis.

nördliche Vorhalle, der dritte in die Südseite des Querschiffs. Dem letzteren gegenüber wird die Nordseite des Querschiffs durch ein sehr grosses, prachtvolles Fenster gebildet werden. 6 Paar Arkadenpfeiler im Langhause und 2 Paar im Chorbau, alle von quadratischem, übereck gestelltem Kern mit Dreiviertelsäulen an den Ecken und je 2 schwächeren dazwischen gestellten, trennen die Seitenschiffe vom Mittelschiffe, das sich in der Breite zu jenen wie 3 : 2 verhält. Der Zahl der Gewölbejoche der Seitenschiffe, also auch der rechteckigen des Mittelschiffes, entspricht natürlich die Zahl der sämmtlich nach aussen tretenden Strebepfeiler und der von den Seitenschiffen zum Mittelschiff geschlagenen Strebebogen. Ueber die Bildung der Kapitäle, die Art der Gewölbe und die ganze äussere und innere Dekoration der Kirche kann man erst die Zukunft reden lassen, obwol es nach dem, was bis jetzt als künftiger Schmuck entweder nur auf dem Papier oder in der Wirklichkeit bereits vorhanden ist, scheint, dass die Kirche auch in dieser Beziehung eine der prachtvollsten Bauten der Neuzeit werden soll. Bei einer Kirchenlänge von etwa 300 F. ist die Höhe des Thurmes auf etwa 440 F. projektirt.

Sehr nahe liegt die

KATHARINENKIRCHE

mit ihrem sehr hohen Thurm, ein Backsteinbau, der trotz mancher Entstellungen des Rococostils, namentlich an der Westseite, und mancher Unregelmässigkeiten doch einen imposanten Eindruck macht, der durch die neue Glasmalerei und den Altar im Chore noch erhöht wird. Es ist das von dem Kaufmann Vorwerk geschenkte Prachtfenster, das nach einer im Besitz des Gebers befindlichen Sepiazeichnung *Overbeck's* von *Faustner* und *Ainmüller* in München 1854 ausgeführt ist, und den auf einem erhöhten Vordergrunde knieenden Christus darstellt, welcher die Jünger beten lehrt. Auch die ihn umgebenden, genau charakterisirten Apostel beten knieend, nur Judas Ischarioth steht links, etwas zurückgezogen, an einen Baum gelehnt. Im Hintergrunde der Blick auf den See Genezareth. Der Rahmen des Bildes gleicht einem prächtigen Tabernakel, das auf einem durch Maasswerk in 4 Felder getheilten Sockel steht, worauf Edelsteine in Gold zu prangen scheinen.

Der neue steinerne Altar hat einen 30 F. hohen geschmackvollen, hölzernen Aufsatz mit gothischem Maasswerk und auf gemustertem Goldgrunde mit den geschnitzten Figuren eines Christus, Moses, Johannes des Täufers und der 4 Evangelisten.

Ein anderer gothischer Bau ist die nach dem Brande wieder hergestellte Petrikirche, in der uns beim Eintritt die Vierschiffigkeit auffällt. Das zweite südliche Seitenschiff gehört nämlich offenbar nicht zum ursprünglichen Bau, sondern wurde später angefügt.

Es hat 2 Eingänge zu seinen im Innern liegenden Vorhallen, welche zugleich Emporen bilden. Im Osten schliesst es platt, während die 3 anderen Schiffe ohne Unterbrechung eines Querschiffes jedes dreiseitig schliessen, doch so, dass das mittlere als Chor nach innen durch Seitenmauern eingeschlossen wird. Im Innern runde Arkadenpfeiler, im Aeusseren an den Langseiten der Kirche 4 Giebel, der Zahl der Gewölbejoche entsprechend. Im Innern auch manche hübsche Skulpturen in Holz, ein Taufstein von *Ernst Bandel*, ein recht gutes Altarbild der Auferstehung Christi von *Herm. Steinfurth* und ein Glasgemälde (aus dem J. 1844) von *Herm. Wilde.*

Eine der merkwürdigsten, in ihrer Art sogar schönsten, ist die im Rococostile gleich nach der Mitte des vorigen Jahrh. erbaute Michaeliskirche mit ihrem berühmten 455 F. hohen Thurm. Sie bildet nämlich ihrer Hauptanlage nach ein griechisches Kreuz, dessen mittlerer Hauptraum von einem Gewölbe bedeckt wird, das auf 4 sehr weit von einander abstehenden Pfeilern, den einzigen der ganzen Kirche, ruht. Dies Mittelgewölbe ist höher als die übrigen, welche in Form von Kugelabschnitten die schmalen Seitenschiffe und die sehr breiten Flügel des Querschiffes bedecken. Sämmtliche Gewölbe sind aus Holz hergestellt und gleich den Wänden der Kirche mit Stukkaturen im Geschmack jener Zeit sehr reich bekleidet. Ueber dem Altar ein treffliches Gemälde von *Tischbein.*

Auch unter den Profanbauten sind manche, die, der neueren Zeit angehörend, architektonisch nicht ohne Kunstwerth sind, wohin vor allen die 1841 vollendete, bei dem Brande wunderbar verschonte Börse in ihrem festen, ernsten, von Wohlstand und Macht zeugenden Charakter gehört, die an der Vorderseite mit einem statuarischen Werke von *Kiss* geschmückt ist, das den Reichthum als Beschützer von Kunst und Wissenschaft und die von der Schifffahrt unterwiesene Stadtgöttin Hammonia darstellt; dahin gehört ferner der am Jungfernstieg belegene Bazar, der mehr durch seine ornamentalen Schönheiten und seine geschmackvolle Anordnung der verkäuflichen Mode- und Luxusgegenstände, als durch wirkliche Kunstformen anzieht; ferner das neue Schauspielhaus in der Dammthorstrasse, vielleicht eins der künstlerisch schwächsten Gebäude von *Schinkel*, das mit seiner griechischen Façade die Bogenarchitektur auf eine nicht sehr glückliche Weise zu vereinigen strebt. Endlich noch das weit hinaus an der Aussenalster liegende allgemeine Krankenhaus, ein 1821 aufgeführter Bau, der architektonisch nicht viel Bemerkenswerthes, aber im Innern seiner Kapelle ein treffliches Gemälde von *Overbeck*, das Gebet

am Oelberge, bietet. Es ist ein Nachtstück, welches sein Licht nur durch den im Hintergrunde erscheinenden Engel erhält. Im Vordergrunde die 3 Jünger schlafend, in der Mitte der Heiland, dem jener Engel das Kreuz entgegenhält, und im fernen Hintergrunde Judas mit Kriegsknechten.

Eine im Werden begriffene Kunstsammlung Hamburgs ist die städtische Gemäldegalerie in den Börsenarkaden. Aus Vermächtnissen, Schenkungen und Ankäufen entstanden, ist sie bereits zu der Zahl von etwa 120 Bildern angewachsen und enthält ausserdem den Anfang einer Sammlung von Gypsabgüssen. Aus diesen grossentheils der Gegenwart angehörenden Bildern heben wir nach den verschiedenen Zweigen der Malerei folgende hervor: Eine grossartig schöne Frauengestalt, die einer Madonna gleich sich als Trösterin der sie umgebenden Bedrängten erweist, ist die Charitas von *Decaisne*, der wir aus dem Gebiete der mythologischen Darstellungen die von Actäon überraschte Diana des talentvollen Hamburgers *Hermann Steinfurth* und aus dem der Profangeschichte die kleine kostbare Perle von *Paul Delaroche*, Cromwell, der den Deckel vom Sarge Karl's I. aufhebt, anreihen wollen. Die letztere, obwol nur eine Wiederholung im Kleinen nach einem lebensgrossen Bilde, ist durch ihren tiefen, gesättigten Ton von mächtiger Wirkung. Ein im Ausdruck der Gesichter und in den Grundtönen meisterlich behandeltes Bild im Fache des Genre ist von *Ehnle*, im Haag, die Aufnahme eines Knaben im Waisenhause zu Haarlem, wo in einer effectvollen Beleuchtung die Gruppe der Regenten sitzt, während die Supplikanten (recht bezeichnend) in der nur von Streiflichtern erhellten Dämmernng stehen. Ein den Virtuosen *de Keyser* gut charakterisirendes Werk aus dem J. 1839 sind die Siesta haltenden Pifferari. Hieher gehört auch die römische Obstverkäuferin des durch solche Gestalten hinlänglich bekannten Belgiers *Maes*, die aber an einer gewissen Einförmigkeit des Stofflichen leidet. Unter den deutschen Genremalern ist hier zunächst der Schlachten- und Pferdemaler *Camphausen* wegen seiner Puritaner auf der Morgenwacht zu erwähnen, und der das süddeutsche und oberitalische Volksleben schildernde *Kaltenmoser*, Scheibenschiessen und ländlicher Tanz in Bayern. Von den 2 Bildern *Joseph Petzl's* ist besonders die römische Volksscene, Unterzeichnung eines Ehecontracts, in der Färbung ausgezeichnet. Verhältnissmässig reich ist die kleine Sammlung an Architekturstücken von *Ainmüller*, *Gail*, *Mecklenburg*, *Bayer*, *Hasenpflug* und *Bossuet*. Ins landschaftliche Genre gehört *Bürkel* mit den Pferden vor einer Dorfschenke und *Herm. Kauffmann*,

der in seinen beiden im Farbenauftrag so pastos behandelten Bildern beweist, dass er nicht bloss in heftig bewegten Darstellungen Meister ist. Auf dem Gebiete der eigentlichen Landschaft ist *Lapito's* Partie aus Italien mit Hirten und Schafen durch ihren gediegenen tiefen und milden Ton die vorzüglichste. Ihm schliessen wir in der Thierstaffage der Landschaft den Meister der Schaf- und Viehmalerei *Eugen Verboeckhoven* und den Meerbeherrscher *Theodor Gudin* mit seinem kleinen Bilde, die Fischer am Strande, an.

Ausser dieser Galerie noch einige Sammlungen von Oelgemälden und sonstigen Kunstwerken im Besitz von Privatpersonen. Darunter die der Hrn. Nic. Hudtwalcker und J. C. A. Western mit guten Niederländern, und die der Hrn. Gottlieb († 1857) und Mart. Joh. Jenisch, sowie des Dr. Abendroth, welche mehrere treffliche Bilder der Neuzeit enthalten. Bei letzterem z. B. das grosse Bild von *Rahl*, die Christenverfolgung in den Katakomben Roms, 2 Fresken mythologischen Inhalts von *Erwin Speckter*, der vor der Vollendung der zweiten (1835) durch den Tod abgerufen wurde, und eine Marmorstatue der Penelope von *Ad. Jerichau*, aus dem J. 1845. — Von demselben *Speckter* auch in der Villa Sieveking's einige Fresken aus dem J. 1830.

XXIII.

Von Hannover nach Bremen und Oldenburg.

Da wir auf unsrer nächstfolgenden Route einen flüchtigen Blick in die Kirche zu Wunstorf zu werfen gedenken, die man, vom dortigen Bahnhofe nach Bremen abfahrend, erblickt, so ist der einzige Punkt, über den vor Bremen ein Wort der Kunst zu sagen ist, das Städtchen

Verden,

dessen räumlich nicht unbedeutender, gothischer Dom mit seinem spitzen Dache weithin sichtbar ist, uns aber keine grosse architektonische Besonderheiten bietet. Gegründet bereits gegen das Ende des 13. Jahrh., wurde der Chor erst etwa 100 Jahre später vollendet. Noch später, erst 1473—90, wurde der westliche Theil erbaut. Es ist ein Backsteinbau, dessen Mittelschiff von den gleich hohen, halb so breiten Seitenschiffen, die um den polygon schliessenden Chor einen Umgang bilden, durch Arkadenpfeiler getrennt werden, welche mit 4 Halbsäulen als Gurtträgern der Gewölbe besetzt sind.

Bremen,

eine der wenigen Städte, in welchen trotz des ungeahnten Aufschwungs, den ihr Welthandel in den letzten Decennien genommen hat, doch „der Erde Gott, das Geld" nicht allein das Scepter führt, sondern der Kunst den edleren Theil des Regimentes abgetreten hat, besitzt unter seinen vielfachen Particularitäten auch die wohnliche, dass fast jedes Haus, und namentlich die der völlig neuen, sehr ausgedehnten Vorstädte, keine Beherbergungsanstalt für möglichst viele Menschen, sondern die geschmackvoll eingerichtete Wohnung einer einzigen Familie ist. Sie haben daher meistens geringe Höhe und Breite, verhüllen aber ihren Backsteinbau auch durch die grosse Quaderlüge, der gar oft der glänzende Anstrich einer nordischkalten Oelfarbe verliehen wird. Wie Danzig durch seine Beischläge und Rostock durch seine „Vör-de-Döhr", vermitteln die Häuser Bremens das Leben im Innern mit dem öffentlichen Verkehr durch kleine abgegitterte Vorgärten, welche den Strassen eine für die geringe Häuserhöhe bedeutende Breite und ein höchst freundliches Ansehen verschaffen.

Als ein öffentliches Denkmal der Skulptur ist nicht etwa die künstlerisch werthlose, kolossale Rolandsäule des Marktplatzes, gewiss die grösste aller vorhandenen, sondern zunächst die in den herrlichen Wallanlagen stehende, 1849 enthüllte, 9 F. hohe Marmorstatue des Astronomen und Arztes Wilh. Olbers zu nennen, das beste der monumentalen Werke *Karl Steinhäuser's*. Der Gefeierte trägt einen einfachen Oberrock, offenen Hemdkragen, hohe Stiefel, aber darüber einen antik drapirten Mantel. In der herabhangenden, vom Mantel freien Rechten hält er das Teleskop; die Linke, unter dem Mantel verhüllt, stützt sich gegen die Hüfte, wodurch die Statue von der Seitenansicht eine schöne Linienbildung erhält. Der Kopf von treffender Portraitähnlichkeit schaut etwas nach oben. An den 4 Flächen des Postaments folgende auf die Verdienste des berühmten Mannes bezügliche Reliefdarstellungen: vorn Olbers als Astronom, dem ein Genius das Teleskop hält; an den etwas zu schmalen Seitenflächen die von ihm entdeckten Planeten Vesta und Pallas, als mythologische Gestalten am Thierkreise vorüberschwebend; hinten der sehr charakteristisch aufgefasste Olbers als Arzt am Bette eines Kranken. Letztere Figur ist in ihrer Haltung nicht gelungen. Auch hier neben der antik idealen Darstellungsweise einige moderne Motive.

Ein anderes, erst seit 1856 gleichfalls in den Wallanlagen (nahe dem Heerdenthore) stehendes Werk *Steinhäuser's* ist die 9 F. hohe Marmorvase mit kunstreich gewundenen Henkeln und einem Relief um den Bauch,

welches die bremische Volkssitte des alljährlich stattfindenden Zuges von 2 möglichst stark gemästeten s. g. Klosterochsen darstellt, welche zum Besten des ehemals mit dem Johanniskloster verbundenen Krankenhauses verloost werden. Die Auffassung ist auch hier rein idealistisch, die Darstellung ziemlich arm an humoristischen Motiven, die Ausführung nicht in allen Gestalten gelungen. Das Postament von gelbem Sandstein mit allzu hohem Unterbau gereicht der Vase nicht zur Zierde.

Das dritte, jedenfalls trefflichste plastische Denkmal ist die kolossale Erzstatue Gustav Adolfs, eines der Meisterwerke des verstorbenen Schweden *Benedict Fogelberg*, der sie für Gothenburg bestimmte und daher den Schwedenkönig als Gründer jener Stadt darstellte. So steht er also sonderbarer Weise hier in Bremen, ganz im Kostüm seiner Zeit, in fürstlicher Haltung, mit gebieterischer Bewegung des rechten Armes und des Zeigefingers, womit er den gegenüber wohnenden Dänen zuruft: Hier hört eure Macht auf; hier ist schwedisches Gebiet! Daher auch der Grenzstein mit dem schwedischen Wappen. Als solche steht die Statue in einem zweiten Exemplar zu Gothenburg. Wenn also der Auffassung des Kunstwerkes nicht der entfernteste Gedanke an den Kämpfer für die Sache des Protestantismus zum Grunde liegt, so ist die Erwerbung, noch mehr aber die Aufstellung innerhalb der Stadt, nahe dem protestantischen Dome, auf einem noch dazu sehr missgestalteten Platze, leider ein Beweis von völliger Unkenntniss der monumentalen Bedeutung eines Kunstwerkes innerhalb der Stadt. Ein richtiger Takt liess daher der Aufstellung keine Enthüllungsfeier folgen. Die Erwerber hatten jene Bedeutung unsrer Statue verkannt, und in Gustav Adolf nur den Vorkämpfer des Protestantismus erblickt. So gross dieser Irrthum, so wahr ist es, dass Bremen dadurch um ein herrliches Kunstwerk reicher geworden ist.

Von den kirchlichen Gebäuden, die fast sämmtlich der Hauptsache nach der Uebergangsperiode des 13. Jahrh. angehören, macht der

DOM

insofern eine Ausnahme, als er uns das Bild einer ursprünglichen rundbogigen Pfeilerbasilika aus dem J. 1043 beut, deren fester Quaderbau die Bewunderung der damaligen Zeit erregte. Die viereckigen Arkadenpfeiler, welche das Mittelschiff von den Seitenschiffen trennen, haben einfache, hochalterthümliche Fuss- und Kämpfergesimse; ebenso die Pfeiler in der Durchschneidung des Kreuzes, von denen die beiden östlichen mit einer Halbsäule von schwer attischer Basis versehen sind, wie sie der ersten Zeit des Romanismus eigen waren. Auch die schwer zugängliche, jetzt dem profanen Gebrauche geweihte

östliche Krypta zeigt in ihrer Säulenstellung ein primitives Würfelkapitäl mit verschiedenartig gebildeten Deckgliedern. Diesen ältesten der vorhandenen Bautheile folgte zur Zeit des Uebergangsstiles ein Umbau, der den jetzigen, rechtwinklig schliessenden Chor ausbaute und den alten Arkadenpfeilern, als Gurtträger der Gewölbe, Pfeilerecken und Halbsäulen hinzufügte, die eine attische Basis mit dem gewöhnlichen Eckblatt, und Kapitäle von spätromanischem Laubwerk haben. Gleichzeitig erhielt die Mauer über den Arkaden kleine Rundbogenfriese und Gesimse, und darüber nach der Seite des nördlichen Seitenschiffes ein offenes Arkadengeschoss. Was die Wölbung der 3 Schiffe betrifft, so ist wenigstens die des südlichen Seitenschiffes noch die des Uebergangsstiles, die des Mittelschiffes rein gothisch und die des nördlichen Seitenschiffes ein spätgothisches Netzgewölbe, welches vermuthlich im Anfang des 16. Jahrh. entstand, als dieses ganze Seitenschiff verbreitert, mit Beibehaltung der alten Baustücke erhöht und mit einer doppelten Fensterreihe über einander versehen wurde.

Der Zwischenbau der beiden spätromanischen Westthürme, von denen der südliche, der nur bis zur Höhe des Kirchendaches reicht, sich kaum als Thurm bemerklich macht, hat im Obergeschoss über einem grossen einfachen Radfenster Wandarkaden mit gebrochenen Spitzbogen im Uebergangsstile; darin 5 kleine Statuen der klugen und thörichten Jungfrauen, die aus derselben Zeit stammen. — Das ehemals an Grabdenkmalen, Schnitzwerken und kirchlichen Schätzen reiche Innere zeigt uns im Westen an der Brüstung der Orgelempore eine spätgothische Nischenarchitektur mit Heiligengestalten, unter denen auch Karl der Grosse, in Hautrelief; vermuthlich aus der Zeit jener spätmittelalterlichen Bauperiode. Ueber dem Altar im Osten eine Kopie von Raphael's Kreuztragung und im östlichen Chorfenster ein neues Glasgemälde von *Keller* in Nürnberg. — Wenig Interesse bietet der einfach gothische Kreuzgang mit kleinen romanischen Säulchen in den Bogenöffnungen.

Wenn uns die der Westfaçade des Domes gegenüberliegende und die entgegengesetze Schmalseite des Rathhauses noch den ursprünglichen Bau aus dem ersten Decennium des 15. Jahrh. zeigen, so tritt dagegen die brillante Südseite aus dem J. 1612 als ein so vollendetes, scharf ausgeprägtes Bild der Renaissancearchitektur in so glücklichen Verhältnissen auf, wie wenige Gebäude Deutschlands. Vor dem Erdgeschoss läuft eine auf 12 dorisirenden Säulen ruhende Arkadenhalle von Rundbogen hin, welche eine offene Galerie trägt, deren Brüstung durch allerlei phantastische Skulpturen, Nixen, Tritonen u. s. w. gebildet wird. Ueber den drei mittleren

dieser Arkaden ein vorspringender prächtiger Erkerbau, dessen aus mehreren Geschossen bestehender Giebel an seiner Vorderseite mit reichem Säulenschmuck und an den Abstufungen mit allerlei Zierden versehen ist. Die einst gothischen Fenster des hohen Hauptgeschosses (die an den Schmalseiten noch spitzbogig schliessen), haben hier einen geraden Sturz, der abwechselnd mit antikisirenden und mit flachen Bogengiebeln bekrönt ist. Ueber dem ganzen Obergeschoss, mit Einschluss des Erkerbaues, läuft eine bekrönende Galerie vor dem Dache hin, hinter welcher sich zu den Seiten jenes Erkergiebels 2 diesem ähnliche, kleinere erheben. — Die noch mittelalterlichen Kolossalstatuen unter Baldachinen, zwischen den Fenstern des Obergeschosses sind künstlerisch unbedeutend.

Das Schönste dieser ganzen Südfaçade sind neben den geschmackvollen Ornamenten vor Allem die trefflichen Grössenverhältnisse, in denen Arkadenhalle, Erkerbau und Hauptgeschoss zu einander stehen. — Auch das Innere des Rathhauses ist in seinem grossen das ganze Hauptgeschoss einnehmenden Saale nicht ohne beachtenswerthe Holzskulpturen und Malereien.

Die durch den Kunstverein Bremens (1849) errichtete K u n s t h a l l e ist ein anspruchsloses, den Bedürfnissen angemessenes Gebäude, das in der Vorhalle des vorspringenden Mittelbaues und im Fensterschluss den Rundbogen herrschen lässt, und in dem dreitheiligen Giebelfelde mit den Sandsteinstatuen der 3 Künste geschmückt ist, denen sich in nächster Zeit von *Adolf Steinhäuser* 4 Kunstrepräsentanten auf den Consolen zwischen den Fenstern des Mittelbaues anschliessen werden. Die bedeutendsten Werke des Innern sind eine reizende Marmorstatue der Psyche von *Karl Steinhäuser* und dessen Gypsmodelle zu (Bettinens) Goethedenkmal in Weimar (vgl. S. 114) und zu dem marmornen (in Philadelphia befindlichen) Birdschen Grabdenkmal, das uns 3 am Fusse eines Kreuzes schlafende Geschwister vorführt, die vom Engel der Auferstehung zum ewigen Leben erweckt werden. An Gemälden besitzt der Kunstverein hier ausser einigen guten Kopien nach Raphael einzelne treffliche Niederländer, z. B. *Peter van Laar* und *Terburg*, und wenige namhafte neuere Werke, wie den Hardanger-Fjord von *Leu*, die reuige Tochter, eine der wenigen grösseren Compositionen, aber eine nicht sehr glückliche, von *Meyer* v. Bremen, und *Ritter's* N a c h r i c h t v o n d e m T o d e d e s S o h n e s, eine uns wiederum in die Wohnung eines Seemanns versetzende Scene, die im Ausdruck der Handlung und der Motive und im kräftigen Colorit ein würdiges Gegenstück zu dem ertrunkenen Sohn des Fischers ist, den wir bei Kaufm. Ravené in Berlin fanden. Leider folgte jener

Todesnachricht gar bald die von dem Tode des Künstlers.

In Folge der bedeutenden Ankäufe aus den Ausstellungen der letzten Decennien hat sich auch die Zahl der im Privatbesitz zerstreuten neueren Oelgemälde so sehr vermehrt, dass, wer diese Schätze in Einem Raume vereinigt sähe, eine treffliche Galerie moderner Künstler, vorzüglich Düsseldorfer, Münchener und Belgier zu durchwandern hätte. Ich nenne darunter, bei Hrn. Fred. Möller, das seiner Zeit Epoche machende Bild socialistischer Tendenz von *Karl Hübner* die schlesischen Weber (aus d. J. 1844); bei Consul H. H. Meier Tancred und Clorinde von *Th. Hildebrandt*, eine grosse norwegische Landschaft von *Leu* und eine desgl. italienische von *Willers* in Rom; bei Hrn. G. Kulenkampff die erste Lüge von *Jordan;* bei Hrn. Wilh. Haas die unschuldigen Kinder von *Hasenclever;* bei Hrn. Wicht die Schmollenden von *Jacob Becker;* bei Hrn. Gevekoht das Blindekuhspiel von dem genannten *Meyer;* bei Hrn. Engelb. Klugkist das Jubiläum des hessischen Pfarrers, von dems., bei Frau Aeltermann Meier die Wochenstube von dems.; ausserdem in anderem Besitze norwegische Landschaften von *Leu*, Landschaften von *Schirmer* (dem Düsseldorfer), von *Calame* u. A.

Nur der Banquier Th. Lürman besitzt in seinem Gartenhause eine Sammlung von etwa 250 Oelgemälden, besonders reich an Niederländern, unter denen folgende die vorzüglichsten sein möchten. Im landschaftlichen und Marinefache von *Claude Lorrain* eine kleine Landschaft von herrlicher Klarheit, mit einem gothischen Gebäude im Mittelgrunde rechts, eine andere von seinem Nachahmer *Swaneveldt*, 2 von *Pynacker;* ein überaus herrliches Seestück bei Tagesbeleuchtung, und ein kleineres Kanalstück von *Art. van der Neer*, von *Ruysdael* das Schloss Bentheim, das in gedankenreicher Naturauffassung seinen Meisterstücken in Dresden nahe steht, von *Everdingen* eine Landschaft mit Tannen und ein Seestück; andere Seestücke von *Bonav. Peters*, von *Backhuysen* und von *Wilh. v. d. Velde.* Portraits von *van Dyk*, *Rembrandt* und *Netscher.* Ein köstliches Viehstück von dem in den Galerien ziemlich seltenen *Albert Cuyp*, und ein gutes Hühnerstück von *Hondekoeter.* Unter den Italienern ein Bild aus *Tizian's* früherer Periode, die Anbetung des Christuskindes, das sehr an den Stil des Dresdener Zinsgroschens erinnert; und von *Sassoferrato* eine treffliche betende Madonna. Von neueren Künstlern nur *Verboeckhoven*, dessen Stiere auf der Weide von breiterer, grossartigerer Behandlung sind, als die späteren miniaturartigen Leistungen; und *Wittkamp* (in Antwerpen) der Tod des Hugo Grotius in Rostock, aus dem J. 1852, eine

treffliche Composition von kräftigem Helldunkel und Rembrandtscher Behandlung der Carnation. Daselbst auch eine Marmorstatue *Karl Steinhäuser's:* ein Mädchen, das sich eine Muschel ans Ohr hält, und eine andere von seinem genannten Bruder *Adolf:* ein Jüngling, der (mit dem Motiv des Schillerschen Tauchers) im Begriff ist, die letzte bekleidende Hülle abzuwerfen und ins Meer zu springen.

Obwol das, was die Residenz Oldenburg uns an Werken der Malerei — denn Kunstschätze der Architektur sucht man dort wol völlig vergebens — zu bieten vermag, sich auch anderswo in reicherer Auswahl findet, so können wir doch schon wegen einer beiläufig zu betrachtenden baulichen Ruine nicht unterlassen, jene Residenz mit in den Kreis unserer Wanderungen zu ziehen.

Diese Ruinen sind die etwa ½ St. rechts von der Landstrasse (unweit Falkenburg) liegenden des ehemaligen Cistercienserklosters Hude, eine kleine architektonische Perle und eine grüne Oase in der kahlen Moor- und Haidegegend. Es ist ein herrlicher Backsteinbau, der uns in den noch völlig erhaltenen Arkaden des Mittelschiffes, in einem Theile der Umfassungsmauern und des östlichen Chorendes zeigt, dass die Kirche eine spitzbogige, spätromanische Pfeilerbasilika aus dem ersten Viertel des 13. Jahrh. war, an der wir die Festigkeit und Solidität des Baues, noch mehr aber die in gebrannten Steinen so trefflich ausgeführten und so gut erhaltenen Details an Gesimsen, Consolen u. s. w. bewundern.

Das noch immer von dem deutschen Eisenbahnnetze unberührt gebliebene

Oldenburg

besitzt zunächst einige Gemälde im Schlosse, die, abgesehen von manchen Ankäufen neuerer Zeit, für das Studium des durch seine Zeichnungen und Stiche für das Hamiltonsche Vasenwerk und durch seinen Homer nach Antiken bekannten jüngeren *Tischbein* interessant sind, und uns den tüchtigen Zeichner in einer Reihenfolge idyllischer Darstellungen vorführen. Sodann in einem besonderen Gebäude hinter dem herrschaftlichen Palais eine kleine Sammlung von etwa 160 Oelgemälden, darunter manche gute Italiener des 17. Jahrh., einige Skizzen von *Rubens*, Portraits von *van Dyk*, Flussansichten von *van der Neer*, eine grosse Landschaft von *Everdingen*, eine Wachtstube von *P. van Laar* und andere Niederländer.

Im grossherzogl. Schlosse einige Skulpturen von *Steinhäuser*, und in der Kapelle auf dem Friedhofe 2 Grabmale mit Statuen von *Dannecker:* eine trauernde sitzende Gestalt (irrthümlich Ceres genannt), und eine knieende Gestalt des betenden Glaubens.

XXIV.

Von Hannover nach Minden, Osnabrück und Hamm.

Schon in **Wunstorf** genöthigt, die Eisenbahn zu verlassen, um über Rehburg nach dem reizend gelegenen Loccum zu gelangen, benutzen wir diesen gelegentlichen Aufenthalt zur schnellen Besichtigung der kleinen **Stiftskirche**, deren schlichtes, sehr alterthümliches Aeussere mit seinem stumpfen Thurme wir auf dem Bahnhofe vor uns sehen. Es ist eine gewöhnliche Basilika aus der 2. Hälfte des 12. Jahrh., in der man in dem Wechsel von 2 Säulen und einem Pfeiler noch die Nähe des niedersächsischen, besonders in Hildesheim üblichen Stützenwechsels verspürt. So wenig Bemerkenswerthes die Anlage im Uebrigen bietet, so hübsch und zierlich ist sie im Allgemeinen in den skulpirten Ornamenten. Das Mittelschiff ist mit rundbogigen, rippenlosen Gewölben bedeckt, aber mehrere Anzeichen verrathen, dass es ursprünglich flachgedeckt war, während die Seitenschiffe gewiss schon ursprünglich Gewölbe hatten. Im nördlichen Kreuzflügel liegt eine auf spitzbogigen Arkaden ruhende Empore für die Nonnen.

Vom Rehburger Brunnen aus, den wir nach etwa 2 St. erreichen, führt ein Weg nach

Loccum,

dem Ziele eines kleinen Abstechers, zu dem uns die von 1240—50 erbaute, durch den mehrerwähnten Architekten *Hase* kürzlich restaurirte **Abteikirche** lockt, die für die Entwicklung der deutschen Architektur in der Periode des Uebergangsstiles von besonderem Interesse ist.

Obwol eine gewöhnliche Pfeilerbasilika mit Querschiff, zeigt sie schon eine consequente Durchführung der spitzbogigen Wölbung, und eine, wie es scheint, ihrem Orden der Cistercienser eigenthümliche Anlage des platt geschlossenen Chores, nämlich an jeder Seite desselben 2 niedrige, gleichfalls rechtwinklig geschlossene Kapellen, die nur in ihrer Mauerdicke eine Altarnische haben, so dass diese 5 Räume die ganze Breite des Querschiffes einnehmen. In ähnlicher Weise hat sich uns der Chorschluss der demselben Orden angehörenden Klosterkirche zu Zinna gezeigt. Die Fenster, in der ganzen Kirche paarweise angeordnet, sind mit Ausnahme derer des Chores und des Querschiffes, spitzbogig geschlossen, und sämmtliche Gewölbe sind,

mit Ausnahme der Seitenschiffe, die nur Quergurten haben, mit rund profilirten Kreuzrippen versehen. Die 7 Pfeilerpaare, welche die 3 Schiffe trennen, bilden sammt den westlichen Pfeilern der Vierung 4 quadratische Gewölbejoche, so dass die gewölbetragenden Pfeiler nach innen zu verstärkt sind, und die übrigen feine, durch Einkerbung entstandene Säulen haben. Der ganze, verhältnissmässig sehr lange und nicht sehr breite Bau aus Sandstein zeichnet sich durch Festigkeit und Solidität aus und hat einen ernsten, strengen Charakter, wie er den Cisterciensern eigen war, deren Kirchen gewöhnlich auch keinen Westthurm, sondern nur einen Dachreiter haben.

Was das Innere der Kirche an plastischen Kunstwerken beut, reducirt sich fast ganz auf 2 geschnitzte Altarschreine, von denen der eine, mit der h. Jungfrau oben, 10 Heiligen in Nischen und dem h. Andreas unten, ein sehr anmuthig gebildetes, in der Gewandung gut stilisirtes Werk aus der 1. Hälfte des 15. Jahrh. ist. — Das Wandgemälde über dem Altar, Christus am Kreuze, ist ein sehr gelungenes Werk stereochromischer Technik (aus dem J. 1852) von *Oesterley* in Hannover.

An die Südseite der Loccumer Kirche grenzt ein frühgothischer, trefflicher Kreuzgang, der in seinen noch vorhandenen 3 Seiten hin und wieder auch Spuren von Wandgemälden zeigt. Oestlich an diesen Kreuzgang stösst der noch rein romanisch gewölbte, also gewiss früher als die jetzige Kirche erbaute Kapitelsaal; und an den südlichen Flügel des Kreuzganges schliesst sich endlich ein gothischer, zweischiffiger Saal von sehr edlen Verhältnissen, der einst als Refectorium diente.

Unser nächster, befestigter Ruhepunkt

Minden

bietet uns jetzt, da die unschätzbaren Tafeln des Liesborner Meisters aus dem Besitz des Geh. Regierungsrath Krüger vor einigen Jahren durch Kauf an die Nationalgalerie in London übergegangen sind, ausser seinem Dome fast keine künstlerische Ausbeute.

An diesem äusserlich einfachen

DOME

bemerken wir, dass das frühgothische Langhaus zwischen 2 ältere Baureste eingeschoben ist, von denen der westliche, viereckige Thurmbau aus der Frühzeit der romanischen Architektur stammt, aber eine gothisch veränderte, niedrige Vorhalle an seiner Façade hat, der östliche dagegen der spätromanischen oder vielmehr der Uebergangsperiode angehört, wozu dann noch als vierter Bautheil der polygone gothische Chorschluss des 14. Jahrh. kommt. Betrachten wir, von Westen eintretend, das edel gothische Langhaus näher. Seine

3 gleich hohen und fast gleich breiten Schiffe haben 4 Paar runde, schlanke Arkadenpfeiler, an die sich stärkere und schwächere Halbsäulen als Träger der Quer- und Kreuzrippen bis auf den Boden herab anlegen. Ihre Sockel sind nach der Weise der frühen Gothik noch rund, ihre Kapitäle mit 2 Kränzen von hübschem Laubwerk umgeben. Der Eindruck, den die schlanke, hohe Gestalt der Pfeiler und die kühn und leicht ansteigenden Kreuzgewölbe machen, wird noch erhöht durch die prachtvollen, hohen und breiten Fenster des Langhauses, die durch ihr Stabwerk zum Theil sogar in 6 vertikale Felder getheilt werden, und ein hin und wieder so brillantes Maasswerk entfalten, wie es an wenigen deutschen Domen gefunden werden möchte. Das Querschiff dagegen, das eine nördliche Seitenabsis hat, führt uns in seinen starken, mit Halbsäulen versehenen Eckpfeilern, in den Kapitälen und den noch von Eckblättern umgebenen Basen der Säulen, sowie in den breiten Quergurten und rund profilirten Gewölberippen den spätromanischen Stil vor, dem gleichfalls die Seitenwände des Chores angehören, die ganz in der Weise des Uebergangsstiles durch Galerien von 3 über einander stehenden Geschossen belebt werden. Endlich ganz im Osten der aus dem Achteck gebildete Chorschluss mit seinen birnenförmig profilirten Bündelsäulen, die sich ohne Unterbrechung eines Kapitäls in die Gewölberippen verzweigen.

An den Dom grenzt ein einfach gothischer Kreuzgang, von spitzbogigen, rippenlosen Kreuzgewölben bedeckt.

Da sich unter den wenigen im Innern des Domes noch gebliebenen Kunstschätzen keine grössere Werke der Plastik mehr finden, sondern nur noch einige kleinere Prachtgeräthe, unter denen wol ein silbernes, vergoldetes Kreuz aus spätgothischer Zeit das durch seinen Stoff und dessen Edelsteinschmuck bedeutendste sein möchte, so bleibt uns nur noch ein Gang durch einige mit Beispielen der Renaissance- und Rococoarchitektur versehene Strassen übrig. Als ein solches nennen wir nur das jetzige Kreisgerichtsgebäude, ein hohes Giebelhaus von eleganter Zierlichkeit, dessen sechsgeschossige Façade mit fein cannelirten Halbsäulen geschmückt ist.

Wer von Osten her nach Osnabrück strebt, verlässt jetzt bald hinter dem Bade Rehme die Köln-Mindener Bahn auf der Station Löhne, setzt die Fahrt auf einer sich von der Hauptbahn abzweigenden Seitenroute in gerader westlicher Richtung fort und erreicht in etwa 1½ St. den durch die Unterzeichnung des westfälischen Friedens bekannten, ältesten Bischofsitz

Osnabrück.

Was wir daher hier an Kunstwerken zu erwarten haben, ist, mit Ausnahme eines neuen herrlichen Standbildes begreiflicher Weise mittelalterlichen Ursprungs und betrifft vorzugsweise das Fach der Architektur.

Die Hauptkirche der Stadt, der in seinen wesentlichsten Bestandtheilen spätromanische

Dom,

gehört, wie wir schon am Aeusseren bemerken, zu den in Folge durchgreifender Bauveränderungen nicht leicht verständlichen Kirchen; und da er ohnehin im Aeusseren wenig Bemerkenswerthes bietet, so gehe ich lieber sofort ins Innere und zeichne mit wenigen Linien zunächst seine Anlage.

Höher als die niedrigen Seitenschiffe erheben sich Mittel- und Querschiff und der plattgeschlossene Chor; und höher als letzterer die Kuppel über der Vierung. Das Langhaus besteht aus 3 durch die Hauptpfeiler gebildeten Jochen, zu denen noch ein mit ihnen gleich hoher Vorbau zwischen den Thürmen kommt. Neben dem in den Arkaden und Gewölben herrschenden Spitzbogen finden sich noch vereinzelte Rundbogen, die auf einen der spätromanischen Zeit vorangehenden Bau schliessen lassen, was durch das westlichste Gewölbejoch des nördlichen Seitenschiffes bestätigt wird. Dieser frühere Bau muss nämlich aller Wahrscheinlichkeit nach im Anfang des 12. Jahrh. geschehen sein, während der Dom in seiner jetzigen Gestalt etwa um ein Jahrhundert später fällt. Noch vor jenen früheren Bau würde wiederum wol der untere Theil des achteckigen Thurmes über der Vierung fallen, der bei sehr verwittertem Mauerwerk noch die alte Form der Würfelkapitäle zeigt; sein oberer Aufsatz dagegen ist, wie es scheint, frühgothisch.

Was das Innere vor allen Dingen auszeichnet, ist die verschiedene, nach rhythmischen Gesetzen angeordnete Bildung der gewölbetragenden Pfeiler und der Zwischenpfeiler, sowie der von ihnen getragenen Bogen. An den für die Arkadenbogen bestimmten, also Ost- und Westseiten, und an der den Seitenschiffen zugewendeten Rückseite sind nämlich die Haupt- und die Zwischenpfeiler in ihren Vorlagen gleichmässig behandelt, aber an der dem Mittelschiff zugewandten Vorderseite sind die Hauptpfeiler noch durch mehrere Glieder verstärkt. Auf einer vorspringenden Kante erhebt sich nämlich ein Rundbogen, der jedesmal 2 Spitzbogenarkaden umfasst, was auf eine sehr hübsche Weise die Mauerfläche belebt und auch die Joche bestimmter von einander abscheidet. Ausserdem haben die Hauptpfeiler noch einen von 2 schlanken Säulen eingefassten Pilaster, auf dem die Quergurten und die rund

profilirten Kreuzrippen des Mittelschiffes ruhen. Jeder spitze Schildbogen umspannt hier 2 rundbogig geschlossene Fenster. Ganz eigenthümlich ist auch das Gewölbe der Vierung, wo wir oben an den Schildwänden auch noch 2 blinde Fenster bemerken, die früher gewiss offen waren. Diese durch eine niedrige Brüstungsmauer von den Kreuzflügeln getrennte Vierung liegt 6 Stufen höher als das Langhaus, und der Chor abermals noch 4 Stufen höher als jene, so dass man auf das ehemalige Vorhandensein einer Krypta schliessen darf. Der Chor, der einen spätgothischen, niedrigen Umgang erhalten hat, schliesst gradlinig und ist in der oberen Hälfte seiner Wandflächen durch eine vor der verjüngten Mauer hinlaufende Galerie recht gut belebt. Jede Wand hat eine aus 3 Fenstern bestehende Gruppe, die, wie die Gewölberippen des Chores, ganz die charakteristischen Merkmale des Uebergangsstiles zeigen.

Im westlichen Vorbau machen sich manche die Harmonie des Baues störende Veränderungen bemerklich, z. B. in dem gothischen Portal im Verhältniss zu dem romanischen Radfenster darüber, und in dem erweiterten südlichen Thurm im Verhältniss zum nördlichen; Umbauten, die sich auch durch eine ganz andere Steinart kund geben.

Im südlichen Kreuzflügel liegt eine romanische Sakristei, deren 4 Kreuzgewölbe auf gebündelten Säulen ruhen, doch sind ihre Kapitäle ebenso sehr mit Tünche verschmiert, wie die sämmtlichen im Innern der Kirche mit hässlichen Stukkaturen der Rococozeit. Von dem westlichen Portal der Rückseite gehen wir in den Kreuzgang, dessen östlicher Flügel noch rein romanisch gebildet ist, während die beiden anderen die Merkmale der Uebergangsperiode an sich tragen.

Der wichtigste, künstlerisch lehrreichste Schatz, den der Dom unter seinen kirchlichen Kunstwerken besitzt, sind unbedenklich seine 5 Reliquienkasten. Zwei derselben, mit den Ueberresten der hh. Crispinus und Crispinianus, sind noch romanisch, in der gewöhnlichen Form eines Rechtecks mit hohem Dache und mit getriebener Arbeit von Goldblech belegt. Der eine zeigt die 12 Apostel, den thronenden Christus und 2 Heilige; der andere 11 Apostel, nebst dem h. Crispinus, Christus und der Himmelskönigin; beide, wie gewöhnlich, reich mit Inschriften versehen, und in sehr gutem Stil gearbeitet. Der dritte ist der frühgothische Reginenkasten in der seltneren Form einer dreischiffigen Kirche, aber fast ganz seines Figurenschmucks, der aus Goldblech bestand, beraubt. Der vierte und fünfte ahmen ebenfalls einen gothischen Kirchenbau nach und zeichnen sich mehr durch die Zierlichkeit

dieser Nachahmung, als durch bildnerische Darstellungen aus. Ausserdem enthält der Domschatz noch 2 gut gearbeitete, spätgothische Statuetten von Silber: Maria als Himmelskönigin und der h. Petrus; ferner ein grosses, mit Goldblech und vielen kostbaren Steinen (darunter mehrere antike Cameen) belegtes Kreuz, mit einem kleinen Crucifix darauf; mehrere silberne Crucifixe, goldne Kelche u. dgl. Besondere Erwähnung aber verdient noch das kupferne Taufbecken des Domes, das noch die ältere Cylinderform der Taufsteine hat, und uns sowol durch die eigenthümliche Anordnung seiner Bilder, als durch den in der Inschrift angegebenen Namen *Gerardus* um so interessanter ist, weil es ein Werk des 12. Jahrh. zu sein scheint.

Da uns an der auf der Grenze zwischen dem Uebergangsstile und der frühen Gothik stehenden Johanniskirche nur die Sakristei durch ihren edel gothischen Stil architektonisch anzuziehen vermag, so betrachten wir lieber im Innern der Kirche das hübsche, gewiss aus der besten gothischen Zeit stammende Tabernakel. Sein viereckiger Unterbau hat die Form eines Portals, das mit kleinen, hübschen Engelstatuen und Aposteln verziert ist, und oben im Spitzbogen die Scene zeigt, wie der Evangelist Johannes vor dem thronenden römischen Kaiser eine Probe mit dem Giftbecher ablegt.

Baulich wichtiger als die Johanniskirche ist die im Anfang des 14. Jahrh. erbaute

MARIENKIRCHE,

die aber äusserlich so manche Verstümmelungen erfahren hat, dass wir uns an die Charakteristik des Innern halten.

Es ist mit Ausnahme des noch spätromanischen Westthurms ein aus der besten Zeit der Gothik herrührender Bau, dessen Langhaus, welches niedrige Seitenschiffe hat, von W. nach O. im allmäligen Weiterbau immer entwickeltere gothische Formen zeigt. 2 Paar freistehender Pfeiler und ein sich an den Thurm anlehnendes Paar trennen das Mittelschiff mit seinen quadratischen Gewölbejochen von den etwas schmaleren Seitenschiffen. Diese freistehenden Pfeiler sind hoch und kräftig, von rundem Kern, mit 4 stärkeren und 4 schwächeren Diensten für die Quer- und Kreuzrippen versehen. Dass aber diese Rippen über den Laubkapitälen mit einem geringeren Umfang als die Dienste aufsteigen, macht einen etwas mageren Eindruck. Recht hübsch sind dagegen die Schlusssteine der Gewölbe gebildet. Was den Chor anlangt, so wurde der jetzige erst ziemlich spät (1406—24) nach der Vollendung des Langhauses angefügt, wie sich denn auch sein ziemlich spätgothischer Charakter in den dienstlosen Rundpfeilern, die den dreiseitigen Schluss bilden und den Chor von dem niedrigen

Umgange trennen, sowie in den rundbogigen Querrippen dieses Umganges, den dünneren Umfassungsmauern und den Mustern des Fenstermaasswerkes ausspricht. Von der ehemaligen reichen Verzierung der Aussenseite des Chores ist leider wenig mehr vorhanden, denn die ihn umgebenden Statuen sind in sehr verstümmeltem Zustande. Etwas besser erhalten und künstlerisch bedeutender sind am südlichen Hauptportale je 6 weibliche Statuen, die wahrscheinlich die klugen und thörichten Jungfrauen sammt einer Personifikation dieser beiden Eigenschaften sein sollen. Im Bogenfelde Christus und Maria nebst Gott Vater in Relief und in der obersten Spitze die Taube des h. Geistes; aber Alles in sehr verletztem Zustande.

Nur durch ein einziges Werk zieht der bildnerische Schmuck des Innern unsre Aufmerksamkeit auf sich, nämlich durch ein in seiner Bemalung kürzlich erneuertes, geschnitztes Altarwerk späthgothischen Ursprungs, an welchem besonders der Untersatz mit seinen Gestalten des alten und neuen Bundes bemerkenswerth ist, die den Stil der altkölnischen Schule an sich tragen, und gewiss aus einer bessern Zeit stammen, als das übrige spätgothische Machwerk.

Mit Uebergehung der dem Langhause dieser letzteren Kirche in vieler Beziehung nachgebildeten Katharinenkirche und des künstlerisch nicht sehr bedeutenden, nur durch seine Masse etwas imponirenden Rathhauses, dessen Fensterform uns aufs 15. Jahrh. verweist, mache ich nur noch auf einige Privathäuser von brillanter Holzarchitektur aufmerksam und führe den Wanderer zum Schlusse noch zu der trefflichen, von *Drake* ebenso charaktervoll und wahr aufgefassten, als sorgfältig ausgeführten Erzstatue Justus Möser's (aus dem J. 1836) auf der Doms-Freiheit. Auf dem schlichten, aber allzu hohen Stein-Postamente erhebt sich die fast 8 F. hohe Gestalt in der Haartracht und dem Kostüm ihrer Zeit, über welches ein Mantel, oben mit einem kleinen aufrechtstehenden Kragen versehen, herabfällt und den Rücken, die Schultern und die rechte Hälfte der Vorderseite in grossartigen Flächen und Falten bedeckt. Der linke, gebogene Arm bringt eine Querfalte im Mantel hervor, weil die linke Hand ein Buch (die Geschichte Osnabrück's) und eine Rolle hält, von der ein Siegel herabhängt. Der rechte Arm ist mässig gehoben und streckt die Hand wie zum Reden ein wenig unter dem Mantel hervor. Darunter ein schlichter Rock, der bis auf die Kniee herabreicht. Die Beine stehen ohne alle Beugung des Knie's parallel neben einander, um eine gewisse alterthümliche Ehrenfestigkeit des Mannes zu bezeichnen. Die Gesichtszüge von freundlichernstem Aus-

druck deuten auf Schärfe des Verstandes und Festigkeit des Willens.

Vom Abstecher nach Osnabrück kehren wir zur Hauptroute der Minden-Kölner Bahn zurück, um südwestlich unseren Weg fortzusetzen, auf dem uns

Herford

als erster, an Kunstwerken nicht ganz barer Ort erscheint. Seine Münsterkirche, einen fast ganz der Uebergangsperiode des 13. Jahrh. angehörenden Bau, würden wir schon wegen seiner grossartigen Verhältnisse und mancher architektonischen Eigenthümlichkeiten etwas näher betrachten, wenn er nicht die grösste, sich sogar in der östlichen Chorverlängerung des 15. Jahrh. bemerklich machende Aehnlichkeit mit seinem Vorbilde und unmittelbaren Vorgänger, dem bald zu besichtigenden Dome zu Paderborn hätte. Dagegen können wir nicht unterlassen, auf die ausserhalb der Stadt liegende zierlich gothische Berger- oder Marienkirche aus dem 14. Jahrh. hinzuweisen, die uns im Aeusseren einen so brillant geschmückten östlichen Chorgiebel und im Innern so schlanke, kühn aufstrebende, mit 4 stärkeren und 4 schwächeren Halbsäulen gegliederte Rundpfeiler, so reizende Laubkapitäle und so hübsch geformtes Fenstermaasswerk zeigt. Und dieser Zierlichkeit der architektonischen Details entspricht als Kirchenschmuck einerseits ein ebenso zierlicher gothischer Altarbau, der oben in 3 Pyramiden endigt, andererseits ein geschnitzter Flügelaltar, der besonders in den Gestalten der h. Jungfrau und der anbetenden Könige auf dem Mittelfelde sehr graziös ist.

Die gleichfalls gothische Johanniskirche aber erwähne ich weniger um ihrer selbst, als um einiger darin enthaltenen Kirchengeräthe und Malereien willen. Vor allen Dingen die Gemälde der Chorfenster, die im Stil des 15. Jahrh. sich durch herrliche Farbengluth auszeichnen. Auf dem mittleren Christus am Kreuz mit Maria und Johannes neben ihm, und auf den beiden anderen in kleinerem Maassstabe die Scenen der Passion Christi. Nicht minder interessant sind auf ihrem Gebiete die spätgothischen Miniaturen aus dem Ende des 15. Jahrh., die sich in 2 Missalen der Kirche befinden. Das eine derselben enthält unter anderen Bildern eine Kreuzigung auf Goldgrund, die sehr anmuthige, wohldurchdachte Motive mit geschmackvoller Zeichnung und glänzenden Farben verbreitet. Das andere, besonders reich an Bildern in den Initialen, enthält ebenfalls eine Kreuzigung, ist milder in den Farben und zeugt im Ausdruck von einer ungewöhnlichen Tiefe und Innigkeit des Gefühls.

Ebenso wenig sind es in

Bielefeld

die Kirchen selbst, sondern ihr Inhalt, dem wir eine kurze Betrachtung zu widmen haben. Beide nämlich, die Nikolai- und die Martinikirche, bieten in ihrem gothischen Stil wenig Bemerkenswerthes, ausser dass die letztere mit einem stark vortretenden Querschiff und recht imposanten westlichen Thürmen versehen ist. Sie enthält aber neben 2 Grabdenkmalen aus der Blüthezeit der Gothik, die beide einen Ritter nebst seiner Gemahlin darstellen, auch ein beachtenswerthes Altarbild, mit Temperafarben auf Goldgrund gemalt, das im Charakter der Schule des Meister Wilhelm von einem tüchtigen westfälischen Maler aus dem Ende des 14. Jahrh. sein mag. Es stellt in der Mitte die von Anbetenden umringte, thronende Madonna, und auf den Flügeln Scenen aus dem Leben Christi dar.

Ein Abstecher nach Marienfeld.

In Gütersloh angelangt, ist es dem Forscher mittelalterlicher Kunst lohnend, einen Abstecher nach dem etwa 2 St. nordwestlich liegenden Dörfchen Marienfeld zu machen, dessen ehemalige

CISTERCIENSERKIRCHE,

ein Bau aus den ersten Decennien des 13. Jahrh., in dieser späten Uebergangszeit neben manchen andern Eigenthümlichkeiten auch noch den niedersächsischen Wechsel von Pfeiler und Säule als Arkadenträger zeigt. Sie besteht nämlich nur aus einem hohen, langen Mittelschiff und einem nördlichen, niedrigen Seitenschiff; dagegen lehnt sich statt des südlichen der gothische, nur aus diesem einen Flügel bestehende Kreuzgang an. Das Mittelschiff selbst setzt sich jenseit des Querschiffes, dessen Vierung durch steinerne gothische Brüstungen von den Flügeln getrennt wird, als Chor mit rechtwinkligem Schlusse fort, aber neben dem Chor liegt ein niedriger Seitenraum, der sich als förmlicher Umgang um ihn herumzieht und gleichfalls durch eine steinerne, mit hübschem Maasswerk und Fialen geschmückte Balustrade davon geschieden wird. Dieser Chor besteht aus einem ganzen und einem halben Kreuzgewölbe, so dass letzteres sich in sehr unorganischer Weise mit seinem Scheitel an die hohe Schlusswand anlehnt. Wie hier im Chor hohe, kräftige Pfeiler mit vorgelegten Pilastern und Halbsäulen als Gewölbeträger und schwächere, niedrigere Pfeiler als Arkadenträger fungiren, so im Mittelschiff jener Wechsel von Pfeiler und Säule, was aber hier bei allzu weiten Abständen der Gewölbestützen einen kahlen, nüchternen Eindruck macht, der dadurch noch erhöht wird, dass die rippentragenden Pfeiler- und

Säulenbündel oben verkropft sind, was besonders an der nicht durchbrochenen, ganz geschlossenen Südwand von sehr unschöner Wirkung ist, aber in dieser Uebergangsperiode manchmal vorkommt. Auch das Hauptmerkmal derselben, den Spitzbogen, finden wir hier fast überall herrschend, daneben aber die romanischen, mit Eckblatt versehenen Säulenbasen und zugleich die aus dicken, auf langen Stielen sitzenden Blattknollen bestehenden Uebergangskapitäle. Eine andere bemerkenswerthe Eigenthümlichkeit des Baues ist die, dass, während die ganze Kirche in dieser steinarmen Gegend aus Backsteinen aufgeführt ist, doch die Pfeiler, Säulen und Fenstereinfassungen Sandstein sind. Dass statt eines eigentlichen Thurmbaues sich nur ein neuerer Dachreiter auf der Vierung findet, ist bei einer Cistercienserkirche nichts Ungewöhnliches.

Was ausser den erwähnten Balustraden die übrige, plastische Ausschmückung der Kirche anlangt, so besteht sie in einem zierlich gothischen, pyramidenförmigen T a b e r n a k e l, einem im nördlichen Kreuzflügel eingemauerten G r a b s t e i n e, der wahrscheinlich den Gründer der Kirche darstellt, einem A l t a r s c h n i t z w e r k mit der Leidensgeschichte Christi, und einem messingnen L e s e p u l t e, dessen Hauptschmuck das Symbol des Evangelisten Johannes, ein Adler, bildet, da von diesem Pulte aus die Evangelien vorgelesen wurden.

Aus diesem Sacke, in den uns die Besichtigung der Klosterkirche zu Marienfeld geführt hat, kehren wir nach Gütersloh zurück und machen erst am Endpunkte unsrer Route, der zugleich Kreuzungspunkt der westfälischen Eisenbahnen ist, in

Hamm,

unsern nächsten, ebenfalls nur kurzen Aufenthalt. Von seinen architektonischen Denkmalen, der P f a r r k i r c h e und der katholischen K l o s t e r k i r c h e, zeigt die letztere in ihrem gewöhnlichen, spätgothischen Stile keine andere Eigenthümlichkeit, als dass sie, ähnlich der Kirche in Marienfeld, nur aus einem Hauptschiff mit e i n e m schmalen, aber südlichen, Seitenschiffe besteht, wodurch ihre ungewöhnliche Länge noch gesteigert erscheint; dagegen bietet erstere, die fast ganz in die Zeit der Frühgothik fällt, doch wenigstens einige stilistische Besonderheiten dar. Sie besitzt nämlich bei einem ziemlich nüchtern gebildeten, dreischiffigen Langhause und stark vortretendem Querschiff einen Chor, in dessen Pfeiler- und Fensterbildung und fünfseitigem, aus dem Zwölfeck gebildetem Schlusse sich der primitiv gothische Charakter, der noch hin und wieder mit romanischen Nachklängen vermischt ist, aufs Deutlichste ausspricht. Auch der mächtige

Westthurm, der auf eigenthümliche Weise nur halb aus dem Langhause heraustritt, imponirt, obwol sein Steinmaterial sehr gelitten hat, doch durch die gewaltige Masse, in welcher er viereckig aufsteigt, und durch das schöne, wenn gleich sehr beschädigte Maasswerk seiner Fensteröffnungen.

XXV.

Von Hamm nach Münster.

Wenn irgend eine Stadt Westfalens es verdient, nur um ihrer Kunstschätze und ihrer ganzen, ehrwürdig mittelalterlichen Erscheinung willen besucht zu werden, so ist es der alte Bischofsitz

Münster,

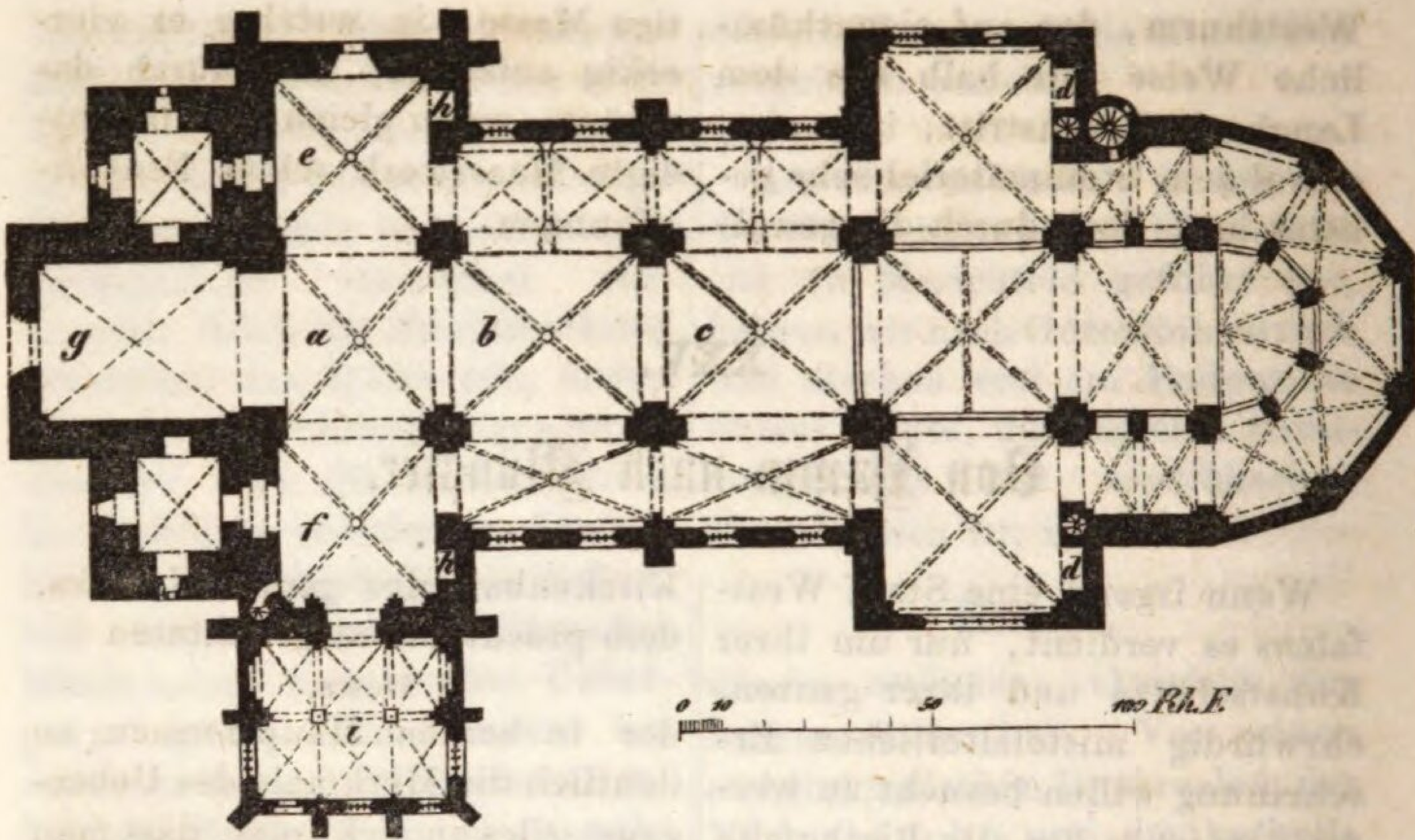
die Hauptstadt des Landes, an die sich so viele Erinnerungen, wenn auch zum Theil unheilvollen Inhalts, knüpfen. Wer aber in diesen Erinnerungen an alle die Grausamkeiten, Gräuel und Zerstörungen auf ein Vorhandensein nur weniger Kunstwerke schliesst, sieht sich schon beim oberflächlichen, flüchtigen Anblick der Stadt auf eine angenehme Weise enttäuscht. Denn fast unversehrt steht nicht nur ihre Reihe grosser architektonischer Denkmale noch vor uns, sondern ihr innerer Reichthum an Kunstwerken und kirchlichen Prachtgeräthen ist auch so bedeutend, wie in keiner anderen Stadt Westfalens.

Mit welchem dieser Denkmale könnten wir füglicher beginnen, als mit dem ältesten der Stadt, dem zugleich ausgedehntesten Kirchenbau des ganzen Landes, dem prachtvoll ausgestatteten

DOME,

der in seinen Hauptformen so deutlich die Merkmale des Uebergangsstiles an sich trägt, dass man ihn im Wesentlichen der Mitte des 13. Jahrh. zuschreiben muss, als, wie die Chronisten melden, nach einem Brande vom J. 1197 der Bischof Theodorich 1225 von Neuem den Grundstein eines Baues legte, der 1261 unter dem Bischof Gerhard eingeweiht wurde. Diesen Uebergangsstil zeigt das im Ganzen einfache Aeussere mit seinen zum Theil rund-, zum Theil spitzbogigen Fensteröffnungen. Nur die Westseite führt uns zwischen den Thürmen einen prachtvollen, spätgothischen Giebel, und der südliche Kreuzflügel des östlichen Querschiffs einen ebenso brillanten, noch späteren vor, der sogar die Jahreszahl 1568 trägt.

Das aus einem hohen Mittel- und 2 niedrigen Seitenschiffen bestehende Langhaus hat nur 3 Gewölbejoche (a, b, c), an die sich östlich ein vorspringendes Querschiff mit rechteckiger Nische (d)



Grundriss des Domes zu Münster.

in den östlichen Mauern, und dann der treffliche Chorbau schliesst, der als eine Fortsetzung der 3 Schiffe des Langhauses erscheint, so dass um den fünfseitigen Schluss seines Mittelraums die Seitenschiffe einen gleichfalls fünfseitigen, niedrigen Umgang bilden. Aber das westlichste (a) der 3 Gewölbejoche des Langhauses, ein genaues Quadrat, bildet selbst wieder die Vierung eines Querschiffes (e, a, f), das gerade so stark wie das östliche Querschiff vorspringt. Daraus folgt, dass die Seitenschiffe des Langhauses nur 2 Gewölbejoche haben. Die Zahl derselben ist also sehr gering, aber die Pfeilerabstände sind so bedeutend, dass die ganze Länge des Domes mit Einschluss des zwischen den quadratischen Westthürmen liegenden, noch darüber hinausgehenden Gewölbejoches (g) über 270 F. beträgt. Das ist in wenigen Zügen die einfache Anlage des Baues, an dem sich bei näherer Charakteristik des Innern mehrere lobens- und tadelnswerthe, und daher schwer mit einander in Einklang zu bringende Besonderheiten bemerklich machen.

Beginnen wir mit diesen von der Ostseite, dem Chorbau, wo die Gurten und Schildbogen noch den Rundbogen beibehalten haben, während die Arkaden schon spitzbogig sind; wo die romanische Schwere der Pfeiler und Mauermasse schon auf die mannigfaltigste Weise gegliedert und belebt ist, am ausdrucksvollsten und schönsten durch eine vor der oberen Hälfte der Chormauer sich hinziehende Galerie, die, auf leichten Säulen ruhend, sich auch noch an der Ostseite der Kreuz-

flügel hin erstreckt; wo dagegen die Eckpfeiler an der Vierung die barocke Willkürlichkeit zeigen, dass die Ecksäulen derselben in einiger Höhe vom Fussboden aufhören und dann als Rundstab eine Umrahmung um eine flache Nische des vorgelegten Pilasters bilden. Der Chorumgang, durch niedrige Brüstungsmauern vom Mittelraum geschieden, hat, wie dieser und wie das angrenzende Querschiff, rund profilirte Gewölberippen mit schildartigen Verzierungen. Bei den bedeutenden Pfeilerabständen des Langhauses sind auch die Spitzbogen der Arkaden sehr schwerfällig, was sich bei der geringen Höhe der Pfeiler sehr unschön ausnimmt, und gegen die Pfeilerstellung des Chores sehr contrastirt, weshalb der verdienstvolle Forscher der westfälischen Kunst, Wilh. Lübke, mit Recht vermuthet hat, dass hier zwischen den gewölbetragenden Pfeilern jedesmal noch ein anderer gestanden hat, der in spätgothischer Zeit entfernt worden ist, als die Seitenschiffe gothische Fenster erhielten. Daraus erklärt sich dann auch einerseits die vom ursprünglichen Bau herstammende Doppeltheilung in den Gewölbejochen des nördlichen Seitenschiffes, und andererseits die spätgothische Zickzackbildung ihrer Gewölberippen. — In den hohen Mittelschiffwänden werden jedesmal 3 rundbogige Fenster, von denen das mittlere höher ist als die beiden seitlichen, von einem Schildbogen umfasst; auch sie zeigen als Merkmal des Uebergangsstiles die bekannte ringförmige Umfassung der Säulchen. Sonderbare, zweitheilige Nischen erblicken wir aber in den Mauern unter dem Arkadengesims, die, offenbar nur zur Belebung dieser Flächen dienend, wie anderwärts die Arkadengalerien, lieber keine Statuen enthalten sollten.

Weiter nach Westen zeigt uns das hier liegende Querschiff ebenfalls jene rechteckigen Nischen (h) in den Kreuzflügeln und oben in den Giebelwänden 6 grosse Radfenster mit noch schwerfällig rund profilirtem Speichenwerk. Dann folgt der westlichste zwischen den Thürmen liegende Raum (g), der gewiss ehemals auch als Chor diente und noch aus der Zeit vor dem Brande von 1197 herrührt. Seine Hauptschönheit, die jetzt durch einen zopfigen Einbau verdeckt wird, besteht in einer zierlichen Säulengalerie, die sich an den Seitenwänden oben am ersten Geschosse hinzieht. Sie hat noch recht hübsche Ornamente aus der Blüthezeit der romanischen Kunst, während alle andern Kapitäle der Kirche die Kelchform des Uebergangsstils, und Basen mit romanischem Eckblatt haben.

Ein in den Laibungen reich verziertes, zweigetheiltes Portal führt in die der Südseite des westlichen Querschiffes angebaute Vorhalle (i), das s. g. Paradies, das, ursprünglich spätromanischen Stils, in gothischer Zeit erweitert ist. Daneben

in architektonischer Einrahmung 13 grosse Figuren aus Sandstein, zu denen ehemals noch 5 jetzt verschwundene kamen. Es sind 9 Apostel, einzelne Heilige und der Bischof Theodorich als Gründer des Domes; sämmtlich in grossartigem Stile, der bei aller Strenge im Antlitz schon nach Individualisirung strebt und sich durch treffliche Gewandung auszeichnet.

Eine bedeutende Zierde des Innern der Kirche ist vor dem Chor der sogenannte Apostelgang, ein Lettner, dessen Stil uns bereits an die Grenze der Gothik und der Renaissance führt. Seine östliche, dem Chor zugewandte Seite bringt durch die den Mittelbau flankirenden Treppenthürme und durch seine Zinnenbekrönung einen kastellartigen Eindruck hervor, während die noch reicher detaillirte Westseite mit einer durch hübsche Fialen und Baldachine gebildeten Reihe von Nischen geschmückt ist, welche die kleinen sitzenden Statuen Christi, der Apostel und anderer Heiligen enthalten. Oben auf der Spitze der 6 bekrönenden Fialen je ein musicirender Engel. In noch reicherer, sich aber schon mehr der Renaissance zuneigender Weise sind die beiden prachtvollen Tabernakel des Chores gebildet. Dagegen ist ein vollkommen gothisches Werk der messingene Kronleuchter des Domes, den ein Schmuck von durchbrochenen Giebeln und Fialen auszeichnet.

Ein recht schöner plastischer Schmuck des Innern ist die seit einigen Jahren hier befindliche Marmorgruppe der Pietà von *Achtermann* in Rom, einem Künstler, der in dem Wenigen, was er bisher geschaffen, dem Overbeckschen Stile der Malerei folgt. Es heisst, dass dieser Pietà bald eine Kreuzabnahme von demselben Künstler folgen wird.

Wichtiger als das älteste, nur durch seinen Gegenstand interessante Gemälde des Domes, eine ziemlich rohe Wandmalerei im nördlichen Flügel des westlichen Querschiffs, ist sowol das grosse Tafelbild mit der Auferwekkung des Lazarus von dem Maler *Hermann zum Ring*, der im 16. Jahrh. mit seinem bekannteren Bruder Ludger zum Ring in Münster lebte; ein Werk von ausdrucksvoller Zeichnung und kräftigem Colorit; als auch die 3 Glasgemälde, welche, aus der Klosterkirche zu Marienfeld stammend, jetzt die Fenster des nördlichen Seitenschiffes zieren. Sie stellen Christi Leiden und Auferstehung in sehr gut verstandener Zeichnung und tiefen, leuchtenden Farben dar, und gehören der Schlusszeit des Mittelalters an.

Ein in seinen Hauptbestandtheilen noch älterer Bau als der Dom ist die Ludgerikirche, eine rundbogige Pfeilerbasilika aus der Mitte des 12. Jahrh., die viele gothische Veränderungen erfahren hat, und nur wegen ihres Thurmes über der Vierung und ihres spätgothischen Chorbaues von Interesse ist. Ausser dem anderswo schon öfter bemerkten

vorspringenden Schlusse desselben, der durch 7 Seiten eines Zehnecks gebildet wird, zeigt er nämlich recht brillante Fensterbekrönungen und an den Wänden eine auf Consolen stehende Reihe von Statuen, unter denen besonders eine Madonna und der h. Ludgerus treffliche, ausdrucksvolle Arbeiten sind; auch im Innern ist er mit dem in der späteren Gothik beliebten Netzgewölbe versehen.

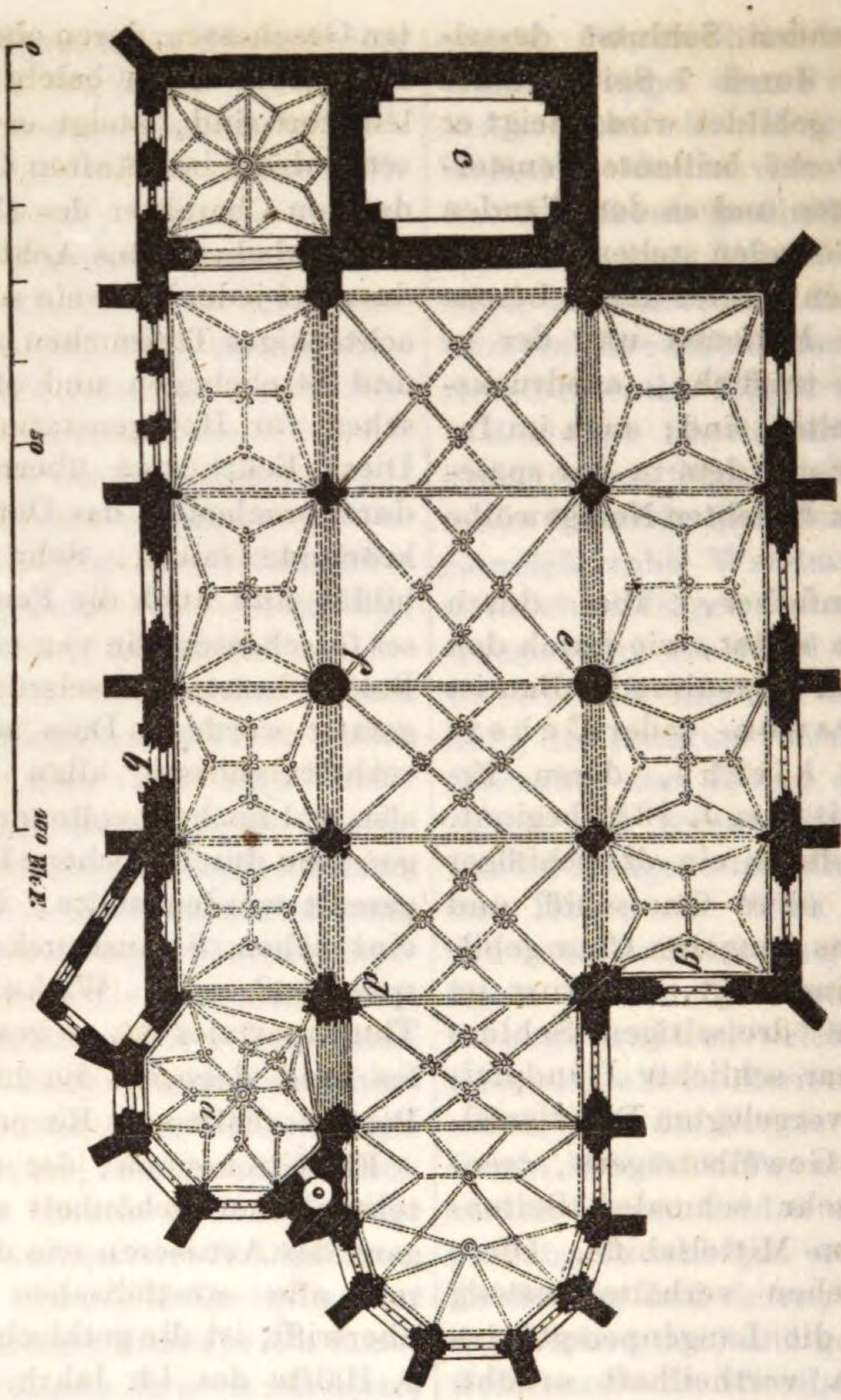
Ein einfacher, aber durch die Kirche selbst, wie durch den Thurm sehr imponirender Bau ist die L. Frauen- (oder Ueberwasser-) kirche, deren Erbauung mit dem J. 1340 beginnt. Sie wird durch ein dreischiffiges Langhaus ohne Querschiff und einen etwas jüngeren Chor gebildet, der einspringt, nur kurz ist und einen dreiseitigen Schluss hat. 5 Paar schlichte Rundpfeiler, mit 4 vorgelegten Dreiviertelsäulen als Gewölbeträgern, trennen die sehr schmalen Seitenschiffe vom Mittelschiffe. Diese Pfeiler stehen verhältnissmässig eng, was die Längenperspektive im Innern vortheilhaft erhöht. Uebrigens herrscht in den Pfeilern, Gewölben und Fenstern eine gewisse Einfachheit, nur die Fenster des Chores sind in ihrem Maasswerk reicher und in etwas späteren Formen gebildet. Die grösste Zierde der Kirche ist unbedingt der Westthurm, der sich in seiner Grundfläche als Quadrat dem Mittelschiff vorlegt. In 4 solchen quadratischen, imposanten Geschossen, deren obere durch Fensteröffnungen belebt und erleichtert sind, steigt er auf und setzt dann im fünften Geschoss, das den Charakter des 15. Jahrh. zeigt, dadurch ins Achteck um, dass auf jeder Ecke ein schlankes, achteckiges Thürmchen mit Fiale und Strebebogen und offnen Nischen für Heiligenstatuen steht. Diese Eckthürme überragen die durchbrochene, das Octogon bekrönende Galerie. Sehr reich gebildet sind auch die Fenster dieses Geschosses, die von einem mit Bossen besetzten Eselsrücken eingefasst werden. Dass auf dieses verhältnissmässig allzu niedrige, also wol noch unvollendete Octogon eine durchbrochene Pyramide gesetzt werden sollte, ist leicht einzusehen. So ausdrucksvoll und sprechend die Wirkung des Thurmportales ist, so geschmacklos sind dagegen die hässlichen Portalvorhallen im Rococostile.

Ein Kirchenbau, der an architektonischer Schönheit und Eleganz des Aeusseren wie des Inneren alle westfälischen Bauten übertrifft; ist die gothische, in die 2. Hälfte des 14. Jahrh. fallende

LAMBERTIKIRCHE,

die zwar durch die Stürme der Wiedertäufer von ihrem Schmuck in Glasmalereien und Statuen Viel verloren hat, aber doch noch in allen Theilen das unauslöschliche Gepräge hoher Schönheit trägt.

Diese Pracht des Aeusseren besteht zunächst in dem Maasswerk der tief herabgehenden Fenster



Grundriss der Lambertikirche in Münster.

des Langhauses, deren Fischblasenmuster zwar nicht aus den Pfosten hervorwächst, sondern selbständig auf den Rundbogen derselben ruht, was freilich dem Geiste der Gothik nicht entspricht, aber doch von malerischer Wirkung ist; sodann in der bedachenden, vorspringenden Fenstereinfassung, die in ihrer ganzen reichen Ausstattung und Umgebung durch Bossen und Kreuzblume, Fialen, Stab- und Maasswerk als eine hübsche Nachbildung der sogenannten Wimberge erscheint. Ueber den Fenstern zieht sich ein durch Wasserspeier unterbrochenes Dach-

gesims von zierlichem Laubwerk hin, das am Chor mit einer Galerie aus Fischblasenmustern bekrönt ist. Ebenso hübsch sind die Strebepfeiler des Langhauses mit Reliefs von Stab- und Maasswerk und mit Fialen geschmückt. Am Chor aber, wo sie kräftiger auftreten, unterbrechen sie das Dachgesims und jene Galerie. Noch reicher ist der äussere Schmuck des dem östlichen angelegten südlichen Chores (a), dessen Anordnung wir im Innern genauer kennen lernen werden. Ebenso nicht minder die 4 Portale der Kirche, besonders das Hauptportal (b), das in den Hohlkehlen der Laibung mit 18 kleinen Statuen unter Baldachinen geschmückt und mit einem eigenthümlich erhöhten Bogen versehen ist, dessen Fläche in zierlichem Relief den Stammbaum Christi vorstellt. Der Westthurm (c), neben dem das südliche Seitenschiff verlängert worden, ist unten noch romanisch, oben spätgothisch, und noch höher mit einer unschönen, zopfigen Spitze versehen.

Wie also das Aeussere reich an Schmuck, so reich ist das Innere an wohl durchdachten baulichen Besonderheiten. Die gleich hohen Schiffe werden durch 3 Paar Pfeiler getrennt, zu denen in der südlichen Reihe, wo das Seitenschiff sich zu dem erwähnten, aus der Umfassungsmauer vortretenden, polygonen Chor (a) gestaltet, noch ein vierter (d) kommt. Sie sind mit Ausnahme der beiden mittleren, stärkeren Rundpfeiler (e, f) mit 4 schlanken Diensten versehen. Sonderbar ist es, dass das nördliche Seitenschiff 3 Fuss breiter ist als das südliche, und dass es schon mit dem vorletzten Joche des Mittelschiffes rechtwinklig schliesst (g). Viel begreiflicher als dieser Umstand ist der Grund, warum sämmtliche Joche des Langhauses von Westen nach Osten immer kürzer werden, da dies die perspektivische Wirkung bedeutend erhöht. Richten wir unsere Blicke nach oben, so finden wir an sämmtlichen Kapitälen und Pfeilergesimsen hübsches Laubwerk, im Mittelschiff ein eigenthümlich construirtes Rautengewölbe, in den Seitenschiffen Sterngewölbe und in sämmtlichen Fenstern ein Maasswerk von prächtigem Fischblasenmuster. An den aus dem halben Zehneck geschlossenen Hauptchor grenzt, durch eine Brüstungsmauer und einen Scheidbogen davon getrennt, jener nur aus 5 Seiten eines Achtecks bestehende südliche, sterngewölbte Chor (a), der mit seinem Nachbarn die graziöseste gothische Kirchenpartie in ganz Westfalen bildet.

Da das Wenige, was ausserdem an plastischem Schmuck die Kirche bietet, sich auf eine übertrieben naturalistische Steingruppe des Gekreuzigten mit Maria und Johannes (an einem Pfeiler des Mittelschiffes) beschränkt, so wenden wir uns sofort zu einigen mittelalterlichen Kunstwerken, welche die ausserhalb der Stadt liegende, sehr verstümmelte

Stiftskirche St. Mauritz entweder selbst, oder in ihrer angrenzenden Kapelle besitzt. In jener ist das Bemerkenswertheste zunächst ein vermuthlich noch aus dem 11. Jahrh. stammendes, 8 Z. langes, goldnes Krucifix, das ringsum mit Edelsteinen besetzt ist und im Zusammenhang mit den figürlichen Darstellungen an den Enden des Kreuzes uns in symbolischer Weise die Grunddogmen des Christenthums vorführt. Sodann eine spätgothische, sitzende Madonnenstatue aus Silber, die wenigstens in der Gewandung und dem Schmuck sehr zierlich gearbeitet ist. In der Kapelle aber sind 2 jetzt als Altarbilder dienende Reliefs zu betrachten, von denen das eine mit der Jahreszahl 1488, eine Kreuzabnahme, grosse Sorgfalt in der Arbeit und tiefempfundenen Ausdruck zeigt, das andere, sicher schon dem 16. Jahrh. angehörend, Christus vorstellt, der nach der Geisselung dem Volke vorgeführt wird.

Wie wir in der Lambertikirche das glänzendste Beispiel gothischer Kirchenarchitektur Westfalens fanden, so rühmt sich Münster, das prächtigste gothische

RATHHAUS

zu besitzen. Gewaltig imponirend ist die über 100 F. hohe, halb so breite Façade. Das unterste Geschoss derselben bildet eine auf 5 kurzen, stämmigen Säulen ruhende Vorhalle mit spitzbogigen Arkaden. Das zweite, vom ersten durch einen bunten Fries getrennt, besteht fast ganz aus 4 prächtigen, spitzbogigen Fenstern mit gut construirtem Maasswerk, zwischen denen Statuen unter Baldachinen stehen: der Heiland mit der Weltkugel, Maria, der h. Georg und 2 Bischöfe. Ueber dem Gesims dieses Geschosses erhebt sich der hohe Giebel, der durch 8 in Fialen mit Engeln darüber endigende Wandpfeiler in 7 vertikale Felder getheilt wird. Die 4 mittelsten dieser Pfeiler haben gleiche Höhe und geben dadurch der Façade einen guten horizontalen Abschluss. Die 4 anderen stufen sich je 2 an jeder Seite ab, wobei der Uebergang von einer Stufe zur anderen, sowie die Verbindung der 4 höchsten Wandpfeiler durch hübsches offenes Maasswerk bewirkt wird. Kleinere spitzbogige Fenster beleben die schmalen Mauerflächen, deren mittelste oben mit der Statue des Bierkönigs Gambrinus und darüber mit der Krönung Mariä geschmückt ist.

Dies stattliche Rathhaus, dessen Stil uns auf die 2. Hälfte des 14. Jahrh. führt, fand nicht allein als solches in manchen kleineren westfälischen Städten Nachahmung, sondern auch in Münster selbst in manchen Privathäusern, wie mehrere, ihrem Vorbilde benachbarte am s. g. Prinzipalmarkte beweisen, die alle im unteren Geschosse Arkadenhallen haben, welche als besuchter Spaziergang dienen. Sie sind meistens sehr schmal bei bedeutender Höhe und zeigen hin und wieder

die im 16. Jahrh. beliebten bunten Ornamente an Wandpfeilern und Fialen.

Es bleiben uns nunmehr noch die vorzüglichsten der in den öffentlichen und Privatsammlungen der Stadt befindlichen Kunstwerke, und insbesondere die Malereien übrig, welche uns den Hauptaufschluss über einige unbekannte, mehr oder weniger mit dem Liesborner in Verbindung stehende Meister geben.

Das Aelteste, was das Provinzial-Museum an Gemälden besitzt, möchte wol ein Antipendium aus der ehemaligen Walpurgiskirche zu Soest sein, mit Temperabildern auf vergoldetem Kreidegrund in blossen Umrisszeichnungen spätromanischen Stils. Es ist Christus mit dem aufgeschlagenen Buche des Lebens und neben ihm in Nischen einerseits Johannes der Täufer und der h. Augustinus, andererseits die hh. Walpurgis und Helena. Aus derselben Kirche 2 Tafelbilder in Temperafarben, die einen entschiedenen Einfluss der altkölnischen Schule des Meisters Wilhelm verrathen und gegen das Ende des 14. Jahrh. entstanden sind. Das eine hat in der Mitte die Krönung Mariä, umgeben ebenfalls von den hh. Walpurgis und Augustinus, unten 2 musicirende Engel und die Donatrix; das andere, wol etwas spätere, sind 2 Flügel eines ehemaligen Tabernakels mit den hh. Ottilia und Dorothea, die viel Liebreiz in den Köpfen haben. Ein wirklich schönes, trefflich charakterisirtes und klar gefärbtes, aber ziemlich zerstörtes Bild ist der gleichfalls aus derselben Kirche stammende Altarflügel, der auf der Hauptseite Christus der Magdalena im Garten erscheinend mit dem h. Georg und Johannes dem Täufer darstellt. Es mag das Werk eines aus der Schule des Liesborner Meisters hervorgegangenen Malers sein, der in den letzten Decennien des 15. Jahrh. gelebt haben muss. In derselben Sammlung befindet sich auch das Hauptgemälde des westfälischen Malers *Ludger zum Ring d. Ä.* Gott Vater als Weltenrichter, von himmlischen Heerschaaren umgeben, woraus wir ihn als einen sehr talentvollen, unter Dürerschem Einfluss stehenden Meister (der in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. lebte) kennen lernen. Auch von den Niederländern des 17. Jahrh. einige gute Bilder, und der ergötzliche, wenn auch etwas carikirte Falstaff mit dem Friedensrichter beim Schmause von *Ad. Schrödter*.

Die Paulinische Bibliothek der Akademie besitzt einige Handschriften mit Miniaturen, unter denen ein Missale, das mit 57 solcher Bilder ganz in der Weise der älteren kölnischen Schule gemalt ist und aus dem Anfang des 15. Jahrh. herrühren mag, das Bedeutendste ist. Anmuth in den Köpfen, Lieblichkeit des Ausdrucks, gute Gewandung und sehr kräftige Farben sind die Vorzüge dieser Arbeit.

Da die Sammlung von Gemälden und Zeichnungen des Dr. Haindorf, deren vorzüglichsten Schatz die zu einer grossen Altartafel des Liesborner Meisters gehörenden Bilder ausmachen, seit Kurzem sich nicht mehr in Münster befindet, so wenden wir uns zu einem in unmittelbarem, stilistischem Zusammenhange damit stehenden Bilde im Besitz des Hrn. zur Mühlen, das als mittlere Tafel eines Altarwerkes anzusehen ist, dessen Flügel ehemals der Reg.-Rath Krüger in Minden besass. Es stellt in 2 Abtheilungen die Auferweckung eines Todten und die dadurch herbeigeführte Auffindung des Kreuzes Christi, sowie die feierliche Einbringung des Kreuzes in Jerusalem durch den bis aufs Hemd entkleideten Kaiser Heraklius dar, ist aber, wenn auch in der Färbung sehr leuchtend, doch in der Zeichnung nur mangelhaft. Ob es daher für ein Jugendwerk des Liesborner Meisters selber, oder für die Arbeit eines nicht sehr geschickten Nachfolgers anzusehen ist, mag dahingestellt bleiben. Dieselbe Sammlung enthält auch 2 Portraits von *Ludger zum Ring d. J.*, einem Sohne des oben erwähnten älteren Ludger.

XXVI.

Von Hamm nach Paderborn und Höxter.

Nicht in Münster, sondern in

Soest,

der einst so grossen, durch Reichthum mächtigen, kriegserfahrenen und kunstgeübten Stadt, ist der künstlerische Mittelpunkt Westfalens zu suchen. Keine Stadt des Landes hat noch jetzt so zahlreiche, prachtvolle und merkwürdige, bauliche und plastische Denkmale des Mittelalters aufzuweisen, denn keine andere Stadt kann sich rühmen, im Mittelalter eine so ausgedehnte Kunstthätigkeit entwickelt zu haben, dass sie den Beinamen des westfälischen Nürnberg verdient.

Was die älteste Kirche der Stadt, den

Dom

(die Patrocluskirche) schon auf den ersten Anblick, wenn man von Westen kommt, auszeichnet, ist eben die Westfaçade, die in dieser Weise ihres Gleichen in Deutschland nicht haben dürfte. Es ist eine äussere Halle, die, in der ganzen Breite der Kirche sich erstreckend, auf 6 durch Rundbogen unter einander und mit der Schlussmauer verbundenen Pfeilern von verschiedener Dicke und hübscher, reicher Profilirung ruht. Ueber den 3 mittleren dieser 5 Bogen zieht sich vor der

oberen Mauer zunächst eine Galerie von kleinen, zierlichen Säulen hin und unmittelbar darüber durch 3 Pfeiler getrennte, offene Bogenstellungen, deren jede wieder 2 kleinere auf Säulen ruhende Bogen umfasst. Unter dem horizontalen Abschluss dieser Façade an den Ecken noch je ein Vierblattfenster. Endlich steigt darüber der mächtige quadratische Thurm in einem sehr hohen, nur mit kleinen rundbogigen Schallöffnungen versehenen Geschosse auf. Ueber dem Geschoss ein durch ein Gesims getrenntes zweites, niedrigeres, das von dreitheiligen Schallöffnungen durchbrochen ist, und an jeder Seite mit einem von Eckthürmchen flankirten Giebeldreieck endigt, wodurch der Uebergang zur achteckigen Pyramide vermittelt wird. Der bauliche Stil dieser ganzen Westfaçade weist auf die 2. Hälfte des 12. Jahrh.

Zum Theil dieselbe, zum Theil eine ältere Bauperiode bemerken wir, wenn wir im Innern die Anlage, den Aufbau und die Ausschmückung betrachten. Die Anlage zeigt uns nämlich eine gewöhnliche Pfeilerbasilika, aber von sehr bedeutenden Dimensionen, mit Querschiff, das in jedem Flügel eine Absis hat, und einem rechtwinkligen Chor mit grosser Hauptabsis. Dieser ganze östliche Theil ist mit rundbogigen, rippenlosen Kreuzgewölben bedeckt. Die Krypta, welche sich ehemals unter dem Chore befand, ist leider weggeschafft und der Fussboden des Chores dadurch erniedrigt worden, so dass sich jetzt nur eine Krypta unter der an der Südseite des Chores liegenden Sakristei befindet. Im Langhaus, wo uns zunächst die geringe Breite der Seitenschiffe im Verhältniss zum Mittelschiff auffällt, waren jene offenbar schon ursprünglich überwölbt, dagegen erhielt dieses erst später seine Einwölbung, weshalb jeder dritte Pfeiler eine Vorlage für die Quergurten, und Halbsäulen für die Längengurten erhielt. Beim fünften Pfeilerpaar aber beginnt eine bedeutende Bauveränderung, die darin besteht, dass man die Westseite weiter hinausschob und um ein ganzes Gewölbejoch vergrösserte, so dass jetzt das siebente Pfeilerpaar, zwischen welches in der Mitte des Schiffes ein Mittelpfeiler gestellt ist, das westliche Ende des eigentlichen Langhauses ausmacht. An dieses schliesst sich dann die Vorhalle, über der eine von Kreuzgewölben bedeckte Empore liegt, die sich auch über beide Seitenschiffe mit erstreckt. Diese ganze westliche Partie zeigt sehr ausgebildete romanische Formen und möchte wol der 2. Hälfte des 12. Jahrh. angehören.

Da weder die übrigen baulichen Theile des Domes, noch auch die decorativen Werke der Plastik und Malerei besondere Beachtung verdienen, so erwähnen wir nur noch den ehemals hier, jetzt im neuen Museum zu Berlin befindlichen (ich glaube, noch nicht auf-

gestellten) s. g. Patroklus-kasten, ein Reliquiarium, das aber mehr durch seine urkundliche Datirung, vom J. 1313, als durch seinen künstlerischen Werth eine Bedeutung beanspruchen kann. Es hat die gewöhnliche rechteckige Form solcher Kasten, aber mit einem vorspringenden Querschiff, und ist mit vergoldetem Silber überzogen. Die Darstellungen sind die 12 Apostel, der h. Patroklus, der Bischof Bruno von Köln, und an den Schmalseiten der thronende Christus nebst einer Madonna.

Eine kurze Betrachtung verdient die dem Dom nahe liegende, ihm in manchen Eigenthümlichkeiten nachgebildete Petrikirche, deren Langhaus und Querschiff noch romanisch sind, während der Chor aus der Zeit der Gothik stammt. In dem aus 2 Jochen bestehenden Langhause wechseln, was in Westfalen eben nicht häufig ist, Pfeiler mit Säulen, so dass jene mit gurttragenden Pilastervorsprüngen versehen sind, diese als Arkadenträger dienen. Westlich liegt eine Vorhalle, die aus $1\frac{1}{2}$ Gewölbejochen des Mittelschiffes besteht, sich gegen dieses durch 3 Rundbogen öffnet und mit einfachen Kreuzgewölben bedeckt ist, die von 6 Säulen getragen werden. Darüber, wie im Dom, eine Empore, die im Anfang des 13. Jahrh. über die ganzen Seitenschiffe bis zu den Kreuzflügeln ausgedehnt und mit muschelförmigen Gewölben versehen wurde. Zu gleicher Zeit erhielt auch der südliche Kreuzflügel vor dem Eingange ins Seitenschiff seine sonderbare Vorlage. Ein recht hübscher, edel und einfach gehaltener Zusatz ist der erwähnte gothische Chor, den ich aber wegen seiner eigenthümlichen kühnen Construktion, noch mehr aber wegen seines durch 7 Seiten eines Zehnecks gebildeten Hauptschlusses, an den sich 2 kleinere gleichfalls polygone anlegen, nicht mit Lübke ins 13. Jahrh., sondern ins 14. Jahrh. setzen möchte. Der viereckige Thurm ruht, ähnlich wie beim Dom, auf der Empore, ist aber über seinem romanischen Geschosse später mit einem gothischen und noch später mit einer hässlichen Haube des Zopfstils versehen. Vor dem nördlichen Portal eine romanische, kreuzgewölbte Vorhalle. Eine wahre Zierde des Aeusseren sind die beiden Giebel des Querschiffes, sowol der südliche mit einem schlanken Portal im Uebergangsstil, das in seinem Relief des Bogenfeldes die Marter eines Heiligen darstellt, als auch noch mehr der nördliche mit seinem grossen Radfenster und seinem vorspringenden, reich ornamentirten Portale.

Im Innern der Kirche bemerken wir im südlichen der beiden genannten Seitenchöre ein spätgothisches Altarschnitzwerk derb realistischer Auffassung, mit bemalten Seitenflügeln, die in ähnlich stark outrirter Ausdrucksweise auf der Innenseite Scenen

aus dem Leiden Christi, auf der Aussenseite die gut gemalten Portraits der Donatoren und ihrer Familie zeigen.

Noch näher dem Dom liegt die kleine, jüngst restaurirte Nikolaikapelle, ein romanischer Bau, der aus 2 gewölbten Schiffen besteht, an die sich östlich ein tonnengewölbter Chor mit runder Absis und westlich eine Empore anschliesst, die hier dem Bau einen dreiseitigen Schluss gibt. Weniger dieser einfachen Bauanlage und ihrer zierlichen Ausführung wegen, als wegen der im Chor und in der Nische befindlichen Wandgemälde verdient die Kapelle eine Besichtigung. In einfach colorirten Umrisszeichnungen, ohne alle Angabe von Schattentönen, stellen sie den thronenden Erlöser mit den Evangelisten und den 12 Aposteln nebst dem h. Nikolaus (dem Patron der Kapelle) und Schutzflehenden zu seinen Füssen dar. Ausserdem über den Häuptern der Apostel kleinere, schwer zu enträthselnde Brustbilder. So klein der Raum auch ist, auf den die lebensgrossen Gestalten zusammengedrängt sind, so muss man ihnen doch wegen der trefflichen Individualisirung und würdevollen Haltung der Apostel und wegen der reichen, die Körperformen doch nicht unkenntlich verhüllenden Gewandung einen hohen Werth beilegen. Die Bewegungen sind zwar oft noch etwas gezwungen, und Hände und Füsse ziemlich mangelhaft gezeichnet, aber im Uebrigen zeugt die Behandlung von richtigem Verständniss der Körpertheile. Ihrem Stile nach hat man sie in die für Westfalen kunstblühendste Epoche der 1. Hälfte des 13. Jahrh. zu setzen, so dass sie in unmittelbarem Zusammenhang mit den noch ausgedehnteren und interessanteren der kleinen Dorfkirche zu Methler stehen, die wir in der Nähe von Dortmund finden werden.

Nicht durch ihre Grösse oder Schönheit, sondern durch ihre architektonischen, förmlich launenhaften Unregelmässigkeiten zeichnet sich die Marienkirche zur Höhe aus, die man deshalb eine versteinerte Baumeister-Caprice genannt hat. Mit Ausnahme ihres älteren Thurmes weist ihr Uebergangsstil uns in das erste Viertel des 13. Jahrh. Das nur aus 2 Gewölbejochen bestehende Langhaus, das einen kurzen, platt geschlossenen Chor hat, zeigt zunächst die Unregelmässigkeit, dass die Absis des nördlichen Seitenschiffes äusserlich polygon, innerlich rund ist und die des südlichen nur in einer Aussparung der Mauerdicke besteht. Ebenso zeigen die Gewölbegurten und die Scheitel der Schildbogen kleine Eigenthümlichkeiten; ganz seltsam aber sind die halben Kreuzgewölbe der Seitenschiffe construirt, und in dieser Seltsamkeit wiederum so inconsequent, dass das zweite Gewölbe des südlichen Seitenschiffs wieder aus einem ganzen Kreuz-

gewölbe besteht. Die Chormauern sind, wie es die Uebergangsperiode liebt, im Innern durch Wandarkaden belebt, über denen sich die Fenster erheben. Ferner liegt sonderbarer Weise der Westthurm nicht in der Axe des Mittelschiffes; neben ihm nördlich ein kapellenartiger Ausbau, der sich mit 3 ungeschickt plumpen Säulen in die Kirche hineinlegt. Ein reiches, hübsches Portal führt hier im Westen ins südliche Seitenschiff.

Am meisten Aufmerksamkeit verdient im Innern dieser sonderbaren Kirche ein grosses, treffliches Altarbild auf Goldgrund, das in figurenreicher Composition die Kreuzigung, und zwar mit Einflechtung mehrerer Nebenscenen, etwa in der Weise des Hans Memling darstellt, und als eins der Hauptwerke der westfälischen Malerschule anzusehen ist. Ausgezeichnet ist es namentlich durch würdigen Ausdruck und charakteristische Bewegung der Figuren, sowie durch Feinheit in der Ausführung und tiefes, kräftiges Colorit.

Das letzte der bedeutenderen Denkmale, die uns Soest bietet, ist die merkwürdige, reingothische

Marienkirche zur Wiese

(die s. g. Wiesenkirche), die, mag man ihr Gründungsjahr nach der undeutlichen Inschrift im Chor auf 1343, oder 1314, oder 1331 setzen, jedenfalls den Meister *Johannes Schendeler* zum Erbauer hat. Nur die Thürme datiren aus dem 15. Jahrh. Die Merkwürdigkeit der Kirche besteht nicht so sehr in der Anlage, welche uns 3 gleich hohe, aber nicht gleich breite Schiffe, und ausserdem einen Chor bietet, der in seinem dreifachen Schlusse als eine Nachahmung des Chores der Petrikirche erscheint, sondern in der eigenthümlichen Bildung der einzelnen Glieder des Aeusseren und noch mehr des Inneren. So schön nämlich das kühne und schlanke Aufsteigen der dünnen, in weiten Abständen stehenden Pfeiler auch ist, so herrlich ferner der Eindruck, den die hohen mit Glasmalereien geschmückten Fenster machen, so reich und wechselvoll endlich die Wirkung, die die 3 Chöre mit ihren verschiedenen Gliederungen und ihren Apostelstatuen an den Hauptpfeilern auch hervorbringen, so ist doch die Bildung der Pfeiler selbst, namentlich in den zwischen den Diensten liegenden Stücken, ebenso unschön zu nennen, wie sich der gänzlich unvermittelte Uebergang der Pfeilerdienste in die Gewölberippen, den wir bereits im östlichen Deutschland bei mehreren Kirchen der späteren Gothik fanden, als unorganisch erweist. Zierlichkeit und allerdings auch Schönheit, aber hin und wieder eine pikante Schönheit hat der Meister dieses Baues offenbar erstrebt. Der letzteren Art ist z. B. auch am Aeusseren der überhöhte Spitzbogen über den beiden seitlichen der 3 Chorfenster; recht hübsch sind dagegen die mit Fia-

len bekrönten Strebepfeiler, die sich um den ganzen Bau ziehende Dachgalerie und namentlich das südliche Portal, das einen Hauptschmuck am Aeusseren ausmacht. Es wird oben von einem sehr gut gebildeten Spitzbogen eingefasst, und an jeder Seite von einem in Fialen ausgehenden Bündelpfeiler flankirt. Von seinem nur zum Theil noch erhaltenen Statuenschmuck ist die an dem Theilungspfosten stehende Madonna mit dem Kinde unstreitig die schönste Arbeit, von edler Haltung und lieblichem Ausdruck des Gesichts.

Unter den zum Schmuck der Kirche dienenden Werken der Plastik und Malerei heben wir ausser einigen Tabernakeln zunächst einen sehr reizenden, steinernen Altarbau hervor, der zu den besten Arbeiten dieser Art aus dem 15. Jahrh. gehört; ebenso im südlichen Seitenschiffe den grossen Flügelaltar, dessen Mittelstück 3 Felder enthält, die durch grosse holzgeschnitzte Statuen in ziemlich manierirtem Stile ausgefüllt werden. Die Flügel dagegen sind, wie gewöhnlich, bemalt; auf der Innenseite mit der Anbetung der Könige und mit einer Familienscene, in der das Christuskind in Gegenwart von Maria und Joseph von musicirenden Engeln umgeben ist, deren einer das Kind im Flötenspiel zu unterrichten scheint; die Aussenseite zeigt Maria als Himmelskönigin und einige Heilige. Mit einer an Dürer erinnernden Grossartigkeit verbindet die Malerei viel Anmuth und inniges Gefühl.

Vielleicht fast 2 Jahrhunderte älter mag das in dem weichen Stil der altkölnischen Schule auf Goldgrund mit Temperafarben gemalte Bild an dem Antipendium des Hauptaltares sein, das in der Darstellung ungefähr ebenso angeordnet ist, wie jenes noch ältere Werk, das wir im Provinzial-Museum zu Münster (S. 481) erwähnten. In etwas spätere Zeit, nämlich ins J. 1376, ist seinen Hauptbestandtheilen nach das Altarbild mit Flügeln im südlichen Nebenchore zu setzen, das in der Mitte eine grosse figurenreiche Kreuzigung von einem keineswegs sehr geschickten Künstler der altkölnischen Schule enthält. Künstlerisch bedeutender, aber durchaus nicht in allen Theilen zu loben, ist das 1473 entstandene Altarbild im nördlichen Nebenchore, das mit Einschluss seiner Flügel die h. Anna mit ihrer Familie, sowie Scenen aus ihrem und Maria's Leben und aus des Heilandes Jugendzeit enthält. Doch sind offenbar nur Mittelbild und rechter Flügel von einer und derselben Hand.

Da ich die zwölfeckige romanische Taufkapelle zu Drüggelte, südlich von Soest am Hardstrang gelegen, nicht einmal architektonisch für wichtig genug halte, um auf dem Papier einen Ausflug dorthin zu machen, so setzen wir den Weg östlich zunächst bis

Lippstadt

fort, wo uns nur ein einziges, schon im Aeusseren imposantes, mittelalterliches Denkmal entgegen tritt. Es ist die grosse Marienkirche, die sich auf den ersten Blick durch die Dreizahl ihrer Thürme, durch die reich belebten Giebel des Querschiffes und das hohe Chordach hervorthut. Von jenen 3 Thürmen steigt der westliche in 3 gewaltigen, spätromanischen Geschossen empor, die sich aber ein sehr entstellendes, zopfiges Kuppeldach gefallen lassen müssen. Schlanker sind die 2 neben dem Querschiff liegenden östlichen, ebenfalls noch romanischen Thürme. Im Innern zeigt sich der Bau als ein in der Uebergangsperiode ausgeführtes, oder vielmehr umgebautes Langhaus von 3 fast gleich hohen Schiffen, mit stark vorspringendem Querschiff, an welches sich östlich eine Fortsetzung des Mittelschiffes und 2 kapellenartige Seitenräume unter den genannten Thürmen anschliessen. Das Langhaus hat nur 2 quadratische Gewölbejoche, die auf Pfeilern ruhen, mit 8 Halbsäulen für die spitzbogigen Rippen versehen. Zwischen diesen Hauptpfeilern stehen sehr dünne, schlanke Arkadenträger von viereckigem Kern, welche zugleich die Vorlagen für die Gewölbe der Seitenschiffe haben. Fenster- und Thüröffnungen sind noch rundbogig. Der architektonisch schönste Theil des Ganzen ist unbedingt der von 1478—1506 herrührende, spätgothische Chor. Er ist dreiseitig geschlossen, mit einem gleich hohen, ebenso geschlossenen Umgang versehen, welcher durch niedrige Brüstungsmauern davon getrennt wird, und bietet uns in seiner ganzen Erscheinung eine rühmliche Ausnahme von der den Bauten der Spätgothik so leicht anklebenden Entartung der Verhältnisse, der Formen und der Ornamente. Durch Zierlichkeit und Würde ausgezeichnet, bildet er in seinem schlanken Emporstreben einen wohlthuenden Gegensatz gegen die niedrigen Verhältnisse des Langhauses. Dieser selben Zeit gehört auch gewiss sein brillantes, als freistehende Pyramide behandeltes Tabernakel mit den in vorbildlichem Zusammenhange stehenden Reliefs vom Mannaregen und der Einsetzung des Abendmahles an.

Die nächste Stadt, welche uns einen Ruhepunkt beut, oder vielmehr keine Ruhe, sondern eine Durchwanderung erfordert, ist die alterthümliche, sagenreiche Stadt der Paderquelle, der schon von Karl dem Grossen gegründete Bischofsitz

Paderborn,

wo wir, der chronologischen Folge wegen, vor der Besichtigung des Doms, wenn auch nicht alle älteren Bauten, doch wenigstens die an seiner Nord-

seite gelegene **Bartholomäuskapelle** betrachten wollen. Dies merkwürdige Bauwerk, das der Bischof Meinwerk ums J. 1020 durch griechische Werkleute aufführen liess, besteht, wenn man ins Westportal eintritt, aus einem kurzen, sich über die ganze Breite der Kapelle erstreckenden Vorraum, aus dem man die 3 Schiffe vor sich hat, von denen das mittlere nur wenig höher und breiter ist, als die beiden anderen, so dass die Anlage der Kapelle viel mehr den Charakter einer Krypta, als einer Basilika hat. 3 Säulenpaare tragen mit den Halbsäulen der Umfassungsmauern schlichte, rundbogige Kreuzgewölbe ohne alle Gurten. Vor das Mittelschiff legt sich östlich eine Absis mit 3 Fenstern. Zwischen jenen Wandsäulen ist die Mauer jedesmal durch eine flache Einblendung verjüngt, in welcher sich ein kleines Fenster befindet. Die im Verhältniss zu ihrer Höhe auffallend dünnen Säulen haben die gewöhnliche attische Basis, aber ohne Eckblatt; und erinnern in ihren Kapitälen zum Theil an die antiken korinthischen Blätter, zum Theil an die ionischen Voluten. Dazu kommt als eine ganz eigenthümliche Reminiscenz an die antike Bauweise über der Deckplatte noch ein Aufsatz, der wie ein Architrav profilirt und mit Zahnschnitten versehen ist, womit ihrerseits die ganz ohne Kapitäl, also mehr pilasterartig gebildeten Wandsäulen wohl übereinstimmen. Ganz erklärlich, wenn man an jene „operarii Graeci“ denkt.

So können wir uns nach kurzem Aufenthalt in dieser Kapelle zu dem benachbarten **Dom** wenden, dessen Aeusseres uns mehrere Bauperioden ankündigt. Ein offenbar älterer, vermuthlich einer Bauperiode vom J. 1068 angehörender Theil, als die Kirche selbst, ist nämlich der Westthurm sammt seinen beiden kleinen runden Treppenthürmen. Plump und ohne alle Gliederung erhebt er sich quadratisch bis zum Dache, nur von Schalllöchern durchbrochen, trug aber, wie man an den Giebeldreiecken oben an der Mauer sieht, ursprünglich ein Kreuzdach, während er jetzt nach Erhöhung seiner Mauern mit einem hässlichen stumpfen Dache bedeckt ist. Die Kirche selbst, eine der grössten Westfalen's (331 F. lang), gehört ihren Hauptbestandtheilen nach in die Zeit des Uebergangsstils, hat aber in den Gewölben und in den Fenstern bedeutende gothische Veränderungen erfahren. 6 Pfeilerpaare von weitem Abstande trennen die 3 gleich hohen Schiffe, auf welche östlich ein breites Querschiff und dann der aus 2 Gewölbequadraten bestehende Chor folgt. Diese ungewöhnliche Länge von 9 Gewölbejochen erklärt sich daraus, dass die Kirche, ähnlich dem Dom in Münster, ursprünglich auch ein westliches Querschiff hatte, so dass, da der älteste,

neben dem romanischen Thurm liegende Bautheil noch niedrige Seitenschiffe hat, dieses Querschiff sich bis zur Höhe des Hauptschiffes erhebt, aus dem Kern des Langhauses heraustritt und an seinen Giebelwänden nördlich und südlich ein prächtiges Portal hat, jenes im romanischen Stil des 12., dieses (das wir unten noch näher betrachten wollen) im Uebergangsstil des 13. Jahrh. Die ursprünglich nicht gleich hohen Schiffe des Langhauses erhielten erst nach einem Brande von 1263 gleiche Höhe und spitzbogige Wölbung, wobei natürlich auch die romanischen Fenster zu grossen spitzbogigen erweitert wurden, die Umfassungsmauern Strebepfeiler und die Arkadenpfeiler ihre Verstärkungen und Vorlagen bekamen. Alle diese Veränderungen tragen die Spuren der noch mit romanischen Elementen vermischten Frühzeit der Gothik. Recht hübsch und fast rein gothisch ist jedoch schon der polygone Ausbau des nördlichen Kreuzflügels, der vermuthlich dem Schlusse dieser mit 1263 beginnenden Bauperiode angehört. Viel später gothisch, wie es scheint aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, sind die Fenster des Chors und des südlichen Kreuzflügels. Endlich hat auch die Rococozeit nicht verfehlt, die Zuthaten und hässlichen Veränderungen getreulich anzubringen, wie die Menge der Seitenkapellen, die Kuppel über dem äussersten Chorgewölbe und der zopfige, riesenhafte Hochaltar beweisen, dessen Gewicht sogar in der Krypta einer Stütze von 4 Säulen bedurfte.

Das erwähnte Portal am südlichen Flügel des ehemaligen westlichen Querschiffes zeigt nicht nur im Bogenfelde den Gekreuzigten als Relief und am Theilungspfosten die lebensgrosse Statue der Madonna mit dem Kinde, sondern auch als eigenthümlichen Schmuck über den kurzen Säulen in der Thürlaibung auf jeder Seite 3 grosse männliche Gestalten, unter denen sich wahrscheinlich Heinrich II. und der Bischof Meinwerk befinden; Arbeiten aus der Schlusszeit des 13. Jahrh. Das sonst so schlichte Aeussere ist ausserdem am Chorbau mit mehreren kleinen Reliefs versehen, die nicht durch künstlerischen Werth, sondern zum Theil durch ihren humoristischen Inhalt aus der deutschen Thierfabel von Interesse sind.

Im Innern des Domes hätten wir dann noch den ehemaligen, durch jenen zopfigen Hochaltar verdrängten gothischen Altarbau, eine brillante Bildhauerarbeit aus dem 14. Jahrh., die jetzt im nördlichen Kreuzflügel steht, sowie das ihm künstlerisch sehr nahe, gut gearbeitete Grabmal des Bischofs Rotho vom J. 1399 und die 3 für Westfalen sehr seltenen, messingnen Grabplatten mit eingeritzten Umrissen zu erwähnen,

unter denen die älteste des Bischofs Bernhard V. († 1341) die vorzüglichste ist.

Da die rein gothischen Kreuzgänge keine weitere Besonderheit bieten, so treten wir nur noch auf einige Augenblicke in die Krypta, welche, vermuthlich der Mitte des 12. Jahrh. angehörend, von sehr beträchtlicher Ausdehnung ist, da sie nicht allein den Chor und das Querschiff, sondern sogar das erste Gewölbejoch des Mittelschiffes umfasst. Zwei Reihen romanischer Säulen mit schlichten Würfelkapitälen, nur unterbrochen durch ein Pfeilerpaar, bilden ihre 3 Schiffe, die von quadratischen Gewölben ohne Gurten und Rippen bedeckt sind. Oestlich hat sie, wie der Chor darüber, einen platten Schluss, aber westlich schliesst sie mit einem tonnengewölbten Raume. Dass in späterer Zeit einige die Gewölbe stützende Verstärkungen hinzugesetzt sind, bemerkten wir schon oben.

Die erst vor einigen Jahren durch Lübke, den bekannten Erforscher westfälischer Kunstdenkmale, gemachte Entdeckung der Krypta der mitten in der Stadt liegenden, ehemaligen Kirche des Klosters Abdinghof darf, selbst wenn ihr jetziger Zustand noch ebenso wenig einladend sein sollte, als er zur Zeit der Entdeckung war, hier um so weniger übergangen werden, da sie, von den gewöhnlichen romanischen Kryptenanlagen wesentlich abweichend, den Charakter einer sehr frühen Zeit an sich trägt und daher wol mit Recht für die von Bischof Meinwerk 1023 eingeweihte Krypta zu halten ist. Sie liegt unter dem Chore der als Heumagazin dienenden Kirche und hat, wie dieser, die Form eines länglichen Rechtecks ohne Absis. 2 Paar Pfeiler und 2 Paar Bündelsäulen trennen ihre 3 gleich hohen, tonnengewölbten Schiffe. Sonderbar aber ist es, dass die nördlichen dieser Gewölbestützen aus 2 zwischen die Pfeiler gestellten Säulen bestehen, während in der südlichen Reihe Pfeiler und Säule wechseln; dazu kommt, dass die Säulen einen quadratischen Kern bilden, an dessen Seiten je ein Halbkreis angelehnt ist, und dass sie bei einer stark ausladenden Deckplatte ein eigenthümlich trichterförmiges Kapitäl haben. Ihre Ornamente sind, ganz in der Weise der Kindheit der Kunst, nur eingeritzt.

Ein Abstecher nach den Egstersteinen und dem (projectirten) Hermannsdenkmal.

Einer der beliebtesten Ausflüge, den sowol der Kunst- als der Naturfreund meistens von der nördlichen, näher gelegenen Residenz Detmold oder dem Badeörtchen Meinberg zu machen

pflegt, ist der nach den merkwürdigen Egstersteinen (oder Extersteinen), Sandsteinfelsen, die sich unweit des Landstädtchens Horn am Ausgang eines Thales ganz isolirt mit senkrechten Wandflächen aus der Erde erheben und mit bedeutungsvollen Grotten und Bildwerken versehen sind, welche seit vielen Jahren die Forscherlust in dem Grade angeregt haben, dass über wenige Denkmale Deutschlands die Literatur reicher sein möchte, als über diese Felsen.

Die eine dieser Grotten, welche auf dem schmalsten und höchsten Felsen liegt, und vermittelst einer Treppe zugänglich ist, bildet ein Rechteck von 18 F. Länge und 10 F. Breite, an 2 Seiten mit einer tiefen in den Felsen gehauenen Blende und einem aus dem Felsen gehauenen Tisch in einer derselben. Sie hatte gewiss einen gottesdienstlichen Zweck. Die zweite, unten gelegene, hat einen sonderbaren, grossentheils von der Natur gebildeten Eingang und besteht aus einem 34 F. langen Raum mit glatt behauenen Wänden, an den sich westlich ein viel kleinerer und schmalerer im rechten Winkel anschliesst. Sie erhält ihr Licht durch alte, jetzt zum Theil zu Eingängen vergrösserte Oeffnungen. Nicht weit von einem jener Fenster befindet sich auswendig eine in den Felsen gearbeitete, stark mit Gras überwachsene Höhle (das s. g. Grab Christi), die zur Aufnahme eines Leichnams bestimmt gewesen zu sein scheint. Das Einzige, was dem Beschauer in der Grotte selbst, in der man eine heil. Grabkapelle nicht verkennen kann, räthselhaft bleibt, ist eine runde Vertiefung im Fussboden, $4\frac{1}{2}$ F. im Durchmesser, die man wol noch eher für ein Tauf- als für ein Weihwasserbecken halten könnte. Links, ganz nahe bei dem erwähnten Eingang zur Grotte, befindet sich eine in die Wand eingehauene Gestalt, die sich trotz der Verwitterung noch als der h. Petrus mit dem Schlüssel in der Rechten zu erkennen gibt; an der anderen Seite aber zeigt sich vorn an der Felsenwand das 12 F. 9 Z. breite, $16\frac{1}{2}$ F. hohe, merkwürdige Relief, das im grösseren, oberen Felde die Kreuzabnahme enthält, welche in der Zusammenstellung mit dem Inhalt des unteren Feldes von einer ganz eigenthümlichen, tiefsinnigen Auffassungsweise zeugt. Die Gestalten, welche sich bei dem zerbrochenen oder verwitterten Zustande noch erkennen lassen, sind Joseph von Arimathia, der auf einen Stuhl gestiegen ist und den rechten Arm um das Kreuz schlägt, um sich festzuhalten; (sein linker Arm und der untere Theil der Beine fehlen;) sodann der auffallend lange Leichnam Christi, den Nikodemus (dessen Beine gleichfalls fehlen) noch unterstützt, während eine hinter letzterem stehende weibliche Gestalt (deren Kopf fehlt), gewiss die Mutter Christi, diesem mit beiden Händen den

Kopf hält und ihn am schlaffen Herabhangen hindert. Hinter dem Stuhle Joseph's von Arimathia steht rechts Johannes, mit gesenktem Haupt, das Evangelium in der Linken, die Rechte klagend erhebend. Ueber dem Querarm des Kreuzes sehen wir links die nach der Weise des früheren Mittelalters dem Sohne sehr ähnliche Halbfigur des Vaters, mit einem Kreuz im Nimbus und der Siegesfahne in der Linken. Ueber den beiden Enden des Querarmes erscheinen Sonne und Mond als Halbfiguren mit weinendem Antlitz und Thränentüchern in den Händen, zur Andeutung der Verfinsterung.

Dieser Darstellung des Opfertodes Christi gibt nun das Relief des unteren Feldes eine ganz eigenthümliche Bedeutung. Es ist die leider sehr zerstörte Gruppe des ersten Menschenpaares, das knieend von einem ungeheuren Drachen umwunden wird und durch das betende Emporstrecken der Hände seine Erlösungsbedürftigkeit ausdrückt. Also ein zwischen den 2 Eingängen in die Kapelle auf sehr sinnreiche Weise angebrachtes Bild, dessen künstlerischer Werth in trefflicher Anordnung, sinnreichen Motiven und besonders guter Bildung der Hände, Füsse und Köpfe, besteht; freilich sind einige Körper allzu lang gebildet. Dass die Entstehungszeit des Reliefs mit der im Innern der Kapelle in einer verstümmelten Inschrift vorkommenden Jahreszahl 1115 zusammenfällt, ist sehr wahrscheinlich; und da 17 Jahre vorher die Egstersteine in den Besitz des erwähnten Klosters Abdinghof in Paderborn gekommen waren, so ist wol anzunehmen, dass Mönche dieses Klosters die Verfertiger sind.

Selbst jetzt, wo das dem Befreier Deutschlands vom römischen Joche zu setzende grossartige Denkmal nach vieljährigen herben Schicksalen noch immer nicht seiner Vollendung entgegen gehen will, und weiter nichts vorhanden ist, als der 95 F. hohe Unterbau, lohnt es sich doch der Mühe, diese kaum 1 St. von den Egstersteinen entfernte G r o t e n b u r g zu besteigen, die auf ihrer die weiteste Fernsicht bietenden Kuppe den erwähnten Unterbau der künftigen Kolossalstatue des Cheruskerfürsten trägt. Nach *Ernst Bandel's* Projekt soll die sich über der spitzbogigen Pfeilerstellung wölbende Kuppel als Unterlage eines 5 F. hohen kupfernen Sockels dienen, auf dem sich die Bronzefigur selbst erheben soll, die bis zu der Spitze des Schwertes, welches der Heldenarm hoch in die Luft schwingt, eine Höhe von 80 F. erhält. Hoffentlich wird es dem nicht mehr jugendlichen Künstler vergönnt sein, die Ausführung eines Werkes noch zu erblicken, das ihn einen grossen Theil seines Lebens beschäftigt hat. Wer eine seiner edelsten Schöpfungen kennen lernen will, betrachte die hier in Detmold im Besitz des

Fürsten befindliche lebensgrosse Marmorstatue der Thusnelda, die vom eigenen Vater, dem Germanicus, verrathen, in römische Gefangenschaft geht, mit Ketten beladen, die Hände über dem Leib gekreuzt. Trefflich ist der Ausdruck des stolzen Selbstgefühls und der Zuversicht ihrer Mutterhoffnung.

Den an der Weser liegenden Endpunkt unserer Route, das Städtchen Höxter, nach dem wir weniger um seiner selbst, als um des benachbarten Klosters Corvey willen streben, können wir über das genannte Bad Meinberg und das Städtchen Steinheim erreichen. Höxter zeigt uns nämlich in seiner Kilianskirche eine aus der späteren Erweiterung leicht herauszukennende gewöhnliche Pfeilerbasilika aus der 2. Hälfte des 12. Jahrh., mit einem Querschiff, das in den Flügeln die gewöhnlichen östlichen Absiden, aber sonderbarer Weise eine geringere Höhe als das Mittelschiff hat. Letzteres, ursprünglich flachgedeckt, erhielt noch in romanischer Zeit ein Kreuzgewölbe, wie der Chor sein spitzbogiges in gothischer Zeit. Und während sich das nördliche Seitenschiff ganz in seiner alten Anlage erhalten hat, wurde das südliche in spätgothischer Zeit breiter und höher gemacht und ihm sogar noch ein Nebenschiff angebaut. Die beiden starken westlichen Thürme, noch romanischen Stils, sind nach dem Muster des benachbarten Corvey durch einen Zwischenbau verbunden.

Das ehemalige gefürstete Reichsstift Corvey, das, von Ludwig dem Frommen für Benedictiner gegründet, eine Pflanzschule des Christenthums für Norddeutschland wurde, ist uns wegen seiner ehemaligen Abteikirche künstlerisch von Wichtigkeit. Die Westfaçade bietet nämlich in ihren unteren Theilen aller Wahrscheinlichkeit nach den Rest eines der ältesten kirchlichen Bauten Deutschlands. Es ist, wie gewöhnlich in den romanischen Kirchen, ein in der ganzen Breite des Langhauses liegender Vorbau, auf dem sich 2 durch einen Zwischenbau verbundene, viereckige Thürme erheben. Diese zeigen oben einen gewöhnlichen romanischen Stil, dagegen verräth das untere Mauerwerk sammt der von ihm begrenzten Vorhalle unter den Thürmen und der die letztere bedeckenden Empore eine viel ältere Bauperiode. Die Säulen, welche sammt den plumpen Pfeilern die gedrückten, rundbogigen Kreuzgewölbe dieser Vorhalle tragen, haben merkwürdige, den korinthischen nachgebildete Kapitäle und über der Deckplatte noch ein Stück Architrav mit Zahnschnitten, so dass wir hierin wol auf das Jahr 885 gewiesen werden, wo zufolge einer urkundlichen Nachricht der Thurmbau geweiht sein soll, und in Betreff der übrigen Theile der Thürme auf das 11. Jahrh., wo, wie es heisst, nach einem Brande

die Klostergebäude neu aufgeführt wurden. Ausserdem ist nur noch der westliche Anfang der ehemals niedrigen Seitenschiffe und des Mittelschiffs mittelalterlich; alles Uebrige an der Kirche ist nach dem 30jährigen Kriege zu einem einzigen Schiffe umgestaltet worden, dessen Fenster noch Maasswerk von spätgothischen Formen enthalten.

XXVII.

Von Höxter durchs Weserthal nach Minden.

Wer die Dampfschifffahrt durch das freundliche Weserthal nach

Hameln

macht, kommt hier zeitig genug an, um eine nur wenige Schritte erfordernde Kunstwanderung zu der dem h. Bonifacius geweihten Stiftskirche zu machen, deren Anblick den Wanderer noch mit Wehmuth erfüllen muss, weil sie in trauriger Verwilderung und Gottverlassenheit dasteht, hoffentlich aber bald ihrer Restauration entgegengeht. Sie ist zwar kaum ein Bau zweiten Ranges zu nennen, hat aber in ihrer sich am Aeusseren kundgebenden Zusammenstellung beider Hauptbaustile und des zwischen ihnen liegenden Uebergangsstiles manches Interessante. Der bemerkenswertheste Theil des Aeusseren ist der starke, achteckige, romanische Kuppelthurm über der Vierung, eine wahre Seltenheit der ganzen dortigen Gegend. Im Innern zeigt sich gar bald, dass der ursprüngliche Basilikenbau mit Beibehaltung seines Chors und Querschiffs gewiss schon in der letzten Zeit der romanischen Kunst zu einer Hallenkirche (mit gleich hohen Schiffen) umgewandelt worden ist, die dann wahrscheinlich noch in der Zeit des Uebergangsstils aus Mangel an Raum an der Nordseite eine Erweiterung erfahren hat. Aus dieser Zeit rühren auch noch die Gewölbe des Mittelschiffes, der Vierung und des südlichen Kreuzflügels her. Später erfolgten dann zu verschiedenen Zeiten der Gothik neue Wölbungen der Seitenschiffe, des nördlichen Kreuzflügels und des Chores. Merkwürdig ist die unter dem Chor und der Vierung liegende Säulenkrypta dadurch, dass sie aus einem romanischen und einem gothischen Theile besteht.

Schon früh am nächsten Morgen erreicht man auf der Weserfahrt das ehemalige Benedictinerinnenkloster Fischbeck, das zur Zeit der Reformation seine jetzige Einrichtung als adliges Fräuleinstift erhielt. Die noch ziemlich gut erhaltene Kirche aus

der Frühzeit des 12. Jahrh. ist ihrer Anlage nach eine auffallend schmale, flachgedeckte Pfeilerbasilika von merkwürdiger Nachlässigkeit in den Maassen und Rohheit der Ausführung, freilich auch durch spätere Verunstaltungen noch mehr entstellt. Im Westen eine Vorhalle mit einem einzigen schwerfälligen Thurm darüber. Etwas besser und genauer ist dagegen die ziemlich grosse Krypta unter dem Chore und der Vierung. Sie ist von schlichten romanischen Kreuzgewölben bedeckt, die auf Säulen, zum Theil auf Säulenbündeln ruhen, die alle ein sehr primitives Würfelkapitäl haben.

Was uns ausserdem noch auf dem übrigen Theile des Weges bis Minden eine kleine künstlerische Ausbeute gewähren könnte, ist das 1 St. südlich von Rinteln liegende Dorf Möllenbeck mit seiner ehemaligen, ziemlich nüchternen Klosterkirche, die eigentlich nur deshalb von Interesse ist, weil sie, aus 1493, also aus spätgothischer Zeit herrührend, doch nicht an der in jener Periode beliebten Ueberladung leidet, vielmehr einen ziemlich nüchternen Eindruck macht. Das Langhaus besteht aus 3 gleich hohen Schiffen, die durch 5 Paar achteckiger Pfeiler von einander getrennt werden; nur die beiden schlanken, runden Westthürme sind, sowie vielleicht auch die Kreuzflügel, noch romanische Anlagen. Romanisch ist sicher auch die kleine Krypta mit flachen, rundbogigen Kreuzgewölben, einem polygonen östlichen Schluss und achteckigen Pfeilern, die in spätgothischer Zeit verändert worden sind. Neben der Kirche ein ganzer Complex von Klostergebäuden gothischer Zeit.

Minden, das Endziel unsrer Route, siehe oben S. 464.

XXVIII.

Von Hamm über Oberhausen und Wesel nach Emmerich.

Unter den zahlreichen zierlichen, zum Theil auch schönen Kirchenbauten des Uebergangsstiles, welche sich in der weiteren Umgebung von Dortmund finden, nimmt das von der Eisenbahnstation Kamen nur $^1/_2$ St. nördlich entfernte Kirchlein zu Methler nicht allein als solches den ersten Rang ein, sondern ist auch in den letzten Jahren durch die von Lübke darin entdeckten Wandgemälde besonders interessant geworden. Jedes der 3 gleich hohen und fast gleich breiten Schiffe enthält nur 2 Gewölbejoche, denen sich östlich ein quadratischer, wie hier gewöhn-

lich, platt geschlossener Chor ohne Absis anlegt. Reich und zierlich sind die gewölbetragenden Pfeiler mit ihren Vorlagen und die Wandpilaster gegliedert, noch reicher die an den Ecken des Chores und der kleinen Absiden, welche sich mit gedrücktem Spitzbogen in ihr Seitenschiff öffnen. Ebenso hübsch sind die 3 Mauerflächen des Chores auf ihren unteren Hälften durch spitzbogige Wandarkaden belebt, während die grossen Fenster, eines in jeder Chorwand, und die Absidenfenster noch rundbogig sind. In der südlichen Umfassungsmauer des Langhauses liegt zunächst eine Gruppe von 3 spitzbogigen Fenstern, und dann im zweiten Gewölbejoch ein prächtiges Radfenster mit dem Hauptportal darunter, denen in der nördlichen Umfassungsmauer je 2 schlanke Spitzbogenfenster entsprechen. Der Thurm scheint der Rest einer noch rein romanischen Periode zu sein. Alle diese Bautheile prangen trotz der ihnen aufgeschmierten, Alles nivellirenden Tünche und anderer entstellenden Einbauten in einer wunderbaren Pracht von Ornamenten, welche in Verbindung mit der Schönheit und Leichtigkeit der Verhältnisse den erfreulichsten Eindruck machen.

Dazu kommt der Schmuck der erwähnten Wandgemälde, welche sich, wenn auch hin und wieder nur in unbedeutenden Spuren, an allen Wandflächen, Gewölbekappen, ja sogar an den Rippen und an den Pfeilervorlagen und deren Kapitälen befinden. Die zur Zeit ihrer Auffindung von der Tünche befreiten Gemälde bedecken die nach oben durch einen Schildbogen eingefassten Mauern des Chores, die Gewölbedreiecke und die genannten kleinen Seitenabsiden. Dort an den 3 Wänden werden die Bildflächen durch ein hohes Fenster in zwei Theile getheilt und bestehen selbst wieder aus 2 über einander gestellten Reihen von Darstellungen. In der unteren Reihe je 2 und 2 Apostelfiguren, unter denen Petrus und Paulus den Ehrenplatz an der östlichen Wand einnehmen, über ihnen der eilig mit fliegendem Gewande nahende Engel, der der Maria die Botschaft bringt; und über den anderen, nur hin und wieder durch Attribute bezeichneten Aposteln einzelne Heiligengestalten, unter denen sich Margaretha, als Schutzpatronin der Kirche, leicht kenntlich macht. Dann folgen in kolossaleren Verhältnissen an den Gewölbekappen des Chores: Christus, in einem von 2 Engeln gehaltenen Medaillon, noch ganz im streng byzantinischen Typus behandelt; sodann statt der sonst gewöhnlichen 4 Evangelisten nur das ausnehmend schöne Gesicht das Johannes, in der südlichen Gewölbekappe mit dem Spruchbande: In principio erat verbum, und neben ihm ein reich bekleideter Bischof; in der westlichen ebenfalls ein Bischof nebst einer anderen Figur, und in der

nördlichen eine dem Anscheine nach weibliche Figur mit Krone und Schleier auf dem Haupte und einer Schriftrolle in der Hand; neben ihr die h. Katharina. Endlich in der nördlichen Seitenabsis Johannes der Täufer, eine der schönsten aller Gestalten, und in der südlichen ein Heiliger nebst bittenden Personen neben ihm.

Wie diese sämmtlichen Bilder als blosse Umrisszeichnungen, deren Farben auf den für die Gesichter besonders fein verarbeiteten Stuckbewurf, bisweilen auch auf den blossen Stein, aufgetragen sind, den von uns (S. 485) betrachteten Wandgemälden der Nikolaikapelle zu Soest zeitlich sehr nahe stehen, so auch in ihren künstlerischen Eigenschaften. Sie rühren aber nicht alle von Einer Hand her, wie sich am deutlichsten aus den Gewändern ergibt, die theils weniger gut verstanden sind, theils einen edlen, schönen Faltenwurf zeigen. Und während die Bewegungen einiger Gestalten oft eckig und gezwungen sind, können wir dem würdevollen, bisweilen auch lieblichen Ausdruck der Gesichter und dem sich hierin bekundenden Streben nach Charakteristik weder unsere Bewunderung, noch der klugen Absicht des Künstlers, die Gestalten nach oben zu in immer grösseren Dimensionen darzustellen, unsere Anerkennung versagen.

Nach Besichtigung dieser kleinen architektonischen und malerischen Perle unter den deutschen Dorfkirchen begeben wir uns zurück zu dem Schienenwege, der uns alsbald nach

Dortmund

führt, dem ehemaligen Freistuhle des Vehmgerichtes, von dessen Urteln die beiden alten Linden ganz in der Nähe des Bahnhofes uns noch erzählen könnten. Die alte freie Reichsstadt ist reich an mittelalterlichen Kunstschätzen, besonders an kirchlichen Prachtgeräthen, von denen wir nur die wichtigsten erwähnen wollen.

Das älteste der Gotteshäuser ist die

MARIENKIRCHE,

welche, im Aeusseren wenig bemerkenswerth, sich im Innern als eine schon ursprünglich auf Wölbung, und zwar im Mittelschiff auf Kuppelgewölbe, berechnete Pfeilerbasilika erweist, an die sich östlich, ohne Querschiff, ein gothischer, dreiseitig geschlossener Chor anlegt. Von den 6 freien Pfeilern, welche die Schiffe trennen, sind die Gewölbeträger etwas breiter als die blossen Arkadenträger, beide aber sind reich und sehr verständig gegliedert. Dabei sind sie im Verhältniss zur Höhe der Gewölbe, obwol schlank, doch niedrig, so dass über ihnen die Mauerfläche allzu kahl erscheint. Dazu kommt noch die Sonderbarkeit, dass die 3 westlichen Pfeiler in weiteren, auch unter sich ungleichen Abständen stehen, als die 3 östlichen; und ferner die auf wolberechneter Absicht beruhende Eigenthümlichkeit, dass die durch ihre Höhe dem Auge ferner lie-

genden Details einfacher und schlichter gehalten sind, als die niedrigeren. Der restaurirte Westthurm erhebt sich (wie sein nicht mehr vorhandenes Gegenstück) in einer sehr kühnen Weise auf dem letzten Gewölbequadrat des Seitenschiffes, aber so, dass zwischen den Thürmen die gewöhnliche Vorhalle fehlt, indem das Mittelschiff sich mit seinem Giebeldreieck ganz bis an die westliche Schlussmauer zieht. 3 von den 4 Seitenportalen sind, wie die Fenster der Seitenschiffe, vermuthlich damals in gothische umgewandelt worden, als man auch der Westfaçade ein grosses, gothisches Fenster gab und den romanischen Chor zu einem gothischen, lang hinausgestreckten machte. Die Dienste an den Pfeilern dieses Chores gehen bereits ohne Vermittelung eines Kapitäls in die Rippen über. Südlich neben dem Chor liegt die Sakristei und eine kleine, gleichfalls gothische Kapelle.

Aus der grossen Auswahl an Gegenständen der Plastik und Malerei in der Marienkirche heben wir zunächst die überreichen, spätgothischen Schnitzarbeiten (vom J. 1523) der 4 Reihen von Chorstühlen hervor, die überall, wo es nur möglich war, und selbst da, wo es die Bequemlichkeit des Armstützens beeinträchtigte, angebracht, aber mit grauer Oelfarbe bestrichen sind. Besonders hübsch und humoristisch gedacht sind die unter den Sitzen befindlichen Consolen. Noch etwas später, ins J. 1535, fällt die ebenfalls durch Anstrich verdorbene, sehr zierlich und leicht gearbeitete Brüstung vor der Orgelempore an der Mauer des nördlichen Seitenschiffes.

Eins der bedeutendsten Werke im Stile der altkölnischen Malerschule des Meister Wilhelm sind die leider verstümmelten, aber neuerdings restaurirten Bilder des Hauptaltars, die ehemals zu einem 1431 hier errichteten Altarwerk gehörten, dessen Mittelbild verschwunden ist. Die beiden unteren Felder stellen die Anbetung der Könige und Maria als Wöchnerin dar, vortrefflich in den Köpfen, seelenvoll im Ausdruck und kräftig von Farbe. Die Rückseiten dieser beiden (gewiss ehemals die Innenseiten) sind schmählicher Weise ganz mit Papier beklebt. Das obere, dritte Bild enthält die äusserst liebliche, in zarten, duftigen Farben ausgeführte Darstellung der Maria im Bett, von kleinen Engeln umringt, während ein anderer Engel ihr einen Palmzweig reicht.

Der zweite Kirchenbau, den wir sowol seiner selbst, als seines Inhalts wegen besichtigen, ist die

REINOLDIKIRCHE,

deren Aeusseres östlich einen langen, dreiseitig endenden Chor von zierlicher Ausführung, aber im Gestein schon verwittertem Zustande, andererseits westlich einen zwar der Zopfzeit des 17. Jahrh. angehörenden, doch in leichten und harmonischen Verhältnissen aufgeführten, hohen

Thurm zeigt. Das Innere ist dadurch ein merkwürdiges Beispiel des Ueberganges vom Basilikenbau zur Gothik, dass, da die niedrigen Seitenschiffe gleich viel (nämlich 4) Gewölbe haben, wie das höhere Mittelschiff, also noch kein Unterschied zwischen schwächeren und stärkeren Pfeilern herrscht, diese Pfeiler da, wo sie zum Tragen der Gewölbe des Mittelschiffes bestimmt sind, höher hinaufgeführt sind als nach den Seitenschiffen zu. Bei ganz attischer Basis und romanischer Deckplatte haben die Kapitäle der Säulen schon die Kelchform, einige auch schon gothisches Laubwerk. Die Fenster sind in den Seitenschiffen frühgothisch, im Mittelschiff aber bilden sie ein vom Schildbogen eingeschlossenes halbes Rad mit rund profilirten Speichen; doch sind sie an der Südseite blind, weil hier das Dach des Seitenschiffes hoch hinaufsteigt. Nach einem nicht vorspringenden, östlichen Querschiff, das vielleicht von einem früheren Bau herrührt, folgt der zwischen 1421 und 1450 erbaute brillante, lange Chor, und seine 3 Sterngewölbe, mit Rippen, die unmittelbar aus den Pfeilerdiensten hervorgehen und in hübsch verzierte Schlusssteine zusammenlaufen. Die hohen, reich mit Glasmalereien verzierten Fenster haben ein geschmackvolles Fischblasenmuster im Maasswerk.

Ein Hauptschmuck dieses Chores besteht in den wahrscheinlich zur Zeit seiner Erbauung gemachten Sandsteinstatuen der Apostel, welche paarweise neben den Pfeilern unter Baldachinen auf Consolen stehen und wenigstens in den Köpfen und der Haltung des Körpers lobenswerth sind. Weniger gelungen ist die über der Thür zur Sakristei stehende Himmelskönigin. Sodann bemerken wir an den beiden Ecken des Chores grosse, holzgeschnitzte Statuen: nördlich den h. Reinoldus von sehr edler Auffassung und weicher Behandlung, und südlich den viel ungeschickteren und steiferen Karl d. Gr. Ausserdem im Chor noch 2 unbedeutendere Tabernakel, ein schönes, grosses Lesepult aus gegossenem Messing und die geschnitzten Stühle. — In recht hübschem gothischem Stile ist auch das metallene Taufbekken, das in Form eines Pokales von dem „Klockengeiter" *Johann Winnenbrock* 1469 (wie die Inschrift sagt) gegossen worden ist.

Was endlich noch die Gemälde anlangt, so betrachten wir, da das Bild des aus vergoldetem Schnitzwerk bestehenden Hochaltars von ziemlich untergeordnetem Kunstwerth ist, nur die erwähnten Malereien der Chorfenster, welche urkundlich 1456 eingesetzt wurden: eine Anzahl von Heiligen, die auf Teppichgrund unter gothischen goldenen Baldachinen stehen und in den Köpfen viel charakteristischen Ausdruck zeigen.

Die dritte Kirche der Stadt, der wir, obwol fast nur wegen

ihres Inhalts, einen Besuch machen, ist die rein gothische katholische Pfarrkirche, die mit der Kühnheit und Schlankheit ihrer Verhältnisse doch manche unerfreuliche Unregelmässigkeiten verbindet und namentlich in dem ehemals so herrlichen Kreuzgang viel Unbill und Vandalismus erfahren hat. Der Chor wurde urkundlich 1353 vollendet.

Für das künstlerisch wichtigste Besitzthum dieses Gebäudes, das, wie die früheren, auch an decorativen Werken der Plastik nicht arm ist, muss man unbedingt den in seiner ursprünglichen Anordnung wiederhergestellten, grossen Hauptaltar halten, den die von hier gebürtigen Brüder *Victor* und *Heinrich Dunwegge* 1521 malten, Künstler, die wir fast nur hier kennen lernen können. Das 12 F. breite und 7 F. hohe Mittelbild enthält auf Goldgrund in sehr figurenreicher Darstellung die Kreuzigung: Christus zwischen den Schächern, Maria, in Ohnmacht sinkend, wird von Johannes unterstützt, Magdalena umklammert leidenschaftlich das Kreuz; links die h. Veronika mit dem Schweisstuch, rechts die Kriegsknechte um die Kleider würfelnd; rings umher viel Volk, im Hintergrunde Jerusalem. Auf dem linken Flügel die h. Sippschaft, mit dem Blick auf Dortmund im Hintergrunde. Auf dem rechten die Anbetung der Könige, von denen der älteste dem Kindlein die Hand küsst; 4 weissgekleidete Engel halten über Maria's Haupt ein Tuch nach Art eines Baldachins. Das Portrait beider Maler befindet sich ebenfalls auf dem Bilde. Die Aussenseiten der Flügel sind nur mit einzelnen lebensgrossen Gestalten bemalt. Die künstlerischen Vorzüge und Mängel der Bilder sind, wie die Hände, welche sie ausgeführt haben, verschieden: im Mittelbilde gute Vollendung der Körper, flache Köpfe der Frauen, aber kräftig charakterisirte Köpfe der Männer, und wenn auch eckig gebrochene, doch gut verstandene Gewandung; brillante, aber harte, unharmonische Färbung. Vorzüglicher ist im Allgemeinen der linke Flügel, wo ausser der guten symmetrischen Anordnung besonders die liebliche Anmuth der weiblichen Köpfe zu loben ist; viel weniger gelungen sind hier die Männer.

Dortmund ist auch die Stadt Deutschlands, welche vielleicht das älteste Rathhaus, oder doch wenigstens eins der ältesten besitzt. Es scheint nämlich seinen Hauptbestandtheilen nach der ersten Hälfte des 13. Jahrh. anzugehören. Der untere Theil der Façade bildet eine Vorhalle, die aus 2 grossen Rundbogen besteht, welche sonderbarer Weise von einem vermuthlich zur Entlastung dienenden Spitzbogen begleitet werden. In dieser Vorhalle führen 2 steinerne Treppen zum hohen Erdgeschoss. Der Giebel über dem Hauptgesims der Façade ist, wie manche andere nüchterne Veränderungen in den Fenstern,

ein Produkt der Rococozeit, aber die 4 mal dreifachen Fensteröffnungen in hübschen Uebergangsformen, welche diesen Zopfgiebel durchbrechen, sind eigentlich das Schönste der ganzen Façade.

Etwa 2 St. nördlich von Dortmund liegt an der Lippe das Städtchen Lünen, in dessen evangelischer Kirche sich eine alte Copie des Altarbildes aus dem Kloster Liesborn befindet, welche, seitdem die einzelnen Stücke des Originals so sehr zerstreut worden sind, um so höher zu schätzen ist. Sie belehrt uns ziemlich genau über jenes Hauptoriginalwerk des s. g. *Liesborner Meisters*, aus dessen Schule wir anderswo manche interessante Werke sahen. Es ist ein Altarwerk, nicht mit den gewöhnlichen, beweglichen Thüren, sondern eine lange Tafel mit festen Abtheilungen. Das Mittelbild ist der Gekreuzigte, dessen Blut von 4 Engeln in Kelchen aufgefangen wird. Neben dem Kreuze stehen verschiedene Heilige. An jeder Seite des Mittelbildes 4 Felder mit Darstellungen aus dem Leben Christi. In der Wahl der Farben, sowie in der ganzen Bekleidung und ihrem Schmucke herrscht ein offenbarer Zusammenhang mit der Eyckschen Schule, dagegen schon ein bedeutender Fortschritt in der Anordnung der Gewänder und den grossen Flächen derselben. In der Bildung der Körper und des Gesichts viel mehr ideale Schönheit als bei den unmittelbaren Nachfolgern der Brüder van Eyck.

Nach etwa einstündiger Fahrt die Provinz Westfalen verlassend, gelangen wir bald darauf zu der Station Altenessen, von der $^1/_2$ St. südlich das betriebsame

Essen

mit seiner interessanten Münsterkirche liegt, einem Complexe von Baulichkeiten sehr verschiedener Jahrhunderte, deren ältere Theile noch Reste von Bauten zeigen, die unter den Incunabeln der deutschen Architektur von Wichtigkeit sind.

Der Hauptbestandtheil dieses Complexes, die der h. Gertrud gewidmete Kirche, ist ein gewöhnliches, gothisches Langhaus mit spätromanischem Querschiffe und einem Ostchore, der durch 2 etwas einwärts gestellte Rundsäulen nach innen eine Art von Polygon darstellt, nach aussen vermittelst des sich herumziehenden Umganges rechtwinklig schliesst. Westlich aber grenzt an diese Kirche ein Vorhof mit romanischen Arkaden (aus dem 11. Jahrh.), und an diesen wiederum westlich eine kleine Kirche, deren spätgothische Architektur durch die Zopfzeit sehr entstellt ist. Sie ist dadurch merkwürdig, dass sie in Deutschland fast das einzige Beispiel einer dem Johannes dem Täufer gewidmeten besonderen Taufkirche abgibt. Der für uns interessanteste Theil jener Gertru-

denkirche ist der westliche, also an den Vorhof grenzende, weil er eine entschiedene Aehnlichkeit mit dem Aachener Münster, dem bedeutendsten Bau der karolingischen Periode, hat und als solcher gewiss aus dem 9. Jahrh. stammt. Es ist im Aeusseren ein achteckiger Bau, der sich oberhalb zwischen 2 polygonen Treppenthürmen erhebt; das freie Achteck ist an jeder Seite neben den gekuppelten Fensteröffnungen mit Wandpfeilern besetzt, die ein korinthisirendes Kapitäl haben. Doch unterscheidet er sich im Innern dadurch vom Aachener Münster, dass er kein selbständiger Kuppelbau ist, sondern gleichsam nur ein Halbkuppelbau, den 3 Seiten eines Sechsecks bilden. Jede derselben enthält im Untergeschosse eine einfache Rundbogenöffnung, darüber aber einen sehr hohen Rundbogen, in welchem 2 Paar Säulen, ebenfalls mit korinthisirendem Kapitäl, frei über einander gestellt waren. Davon ist indessen nur die mittlere Seite noch erhalten, aber leider durch Vermauerung zwischen den Säulen und Bogen und durch die vorgelegte Orgel nur mit Mühe in ihrer ursprünglichen Anordnung zu erkennen. — Unter dem östlichen Chor liegt eine romanische Krypta, deren östlicher, mit dem genannten Vorhofe gleichzeitiger Theil von sehr eigenthümlicher Architektur ist.

Wer von Essen aus auf der Landstrasse noch 2 St. südlich wandert, findet im Städtchen

Werden

an der Ruhr eine Abteikirche, die, vor einigen Jahrzehnten einer Restauration unterworfen, mehrere architektonisch interessante Motive hat. Es ist eine Pfeilerbasilika mit vorspringendem Querschiff, das östlich in jedem Flügel eine Nische hat, einem Chor, der dreischiffig als Fortsetzung des ganzen Langhauses erscheint, und eine dem Mittelraum angefügte, fünfseitig geschlossene Absis hat. Ueber der Vierung erhebt sich der achteckige Hauptthurm, dessen gewundenes, in acht Kanten aufsteigendes Dach ein Werk des 17. Jahrh. ist. Der kurze viereckige Westthurm ist das Werk der Neuzeit. Im Westen liegt eine Vorhalle, die durch ein Rundbogenportal in die Kirche selbst führt, deren westlicher Theil noch den romanischen Charakter an sich trägt, während der östliche im Uebergangsstil wahrscheinlich nach einem Brande von 1256 erbaut ist. Das Interessanteste ist im Innern einestheils die Galerie in der Mauerfläche über den Arkaden, welche westlich noch rundbogig auf einfachen Säulen ruht, während sie weiter östlich bei noch rundbogigen unteren Arkaden selber spitzbogig ist und zum Theil von gekuppelten Säulen getragen wird; anderentheils die ganze Bedeckung der Seitenschiffe und der Westseite mit Emporen. Die Vierung ist von einer mächtigen, achtseitigen Kuppel bedeckt. Unter dem Chor

und dessen Absis liegt die Krypta aus dem J. 1059, mit schlichten Kreuzgewölben, die auf Säulen ruhen, deren Kapitälschmuck noch sehr an die korinthische Weise erinnert.

In Oberhausen verlassen wir die Köln-Mindener Bahn, um in der nordwestlichsten Ecke Deutschlands einige durch bauliche und malerische Werke interessante Punkte zu besuchen.

Wesel

bietet uns ausser seinem in der Nähe der Stadt belegenen Steindenkmal zur Erinnerung an die dort auf Napoleon's Befehl 1809 erschossenen 11 Offiziere des Schillschen Corps, das aus einem pyramidalisch sich verjüngenden Würfel besteht, dessen Seiten mit Reliefs versehen sind, im Saale seines gothischen Rathhauses ein beachtenswerthes Gemälde, das vermuthlich einem am Schlusse des Mittelalters in Calcar blühenden Meister (den man auch irrthümlich *Johann von Calcar* nennt) zuzuschreiben ist und die sonderbare Scene darstellt, wie ein Zeuge, der vor Gericht im Begriff ist, einen falschen Eid zu schwören, von einem Teufel dazu angetrieben und von einem Engel daran verhindert wird. Wir werden den Meister dieses Bildes in Calcar selbst näher kennen lernen.

In Wesel überschreiten wir den Rhein und wenden uns zu der nur wenige Meilen entfernten alten Stadt

Xanten,

der reichen Fundgrube römischer Alterthümer, dem angeblichen Schauplatz der Hinrichtung des h. Gereon mit seiner thebaischen Legion, dem Wohnsitz des Nibelungen-Fürsten Siegfried.

Nur Ein Denkmal nebst seinem Inhalt haben wir hier zu betrachten, aber ein in der Geschichte der deutschen Kunst in mehrfacher Beziehung wichtiges und in sich selbst schönes. Es ist die berühmte St. Victorskirche oder der

Dom,

einer der prächtigsten gothischen Bauten des Niederrheins, der noch aus Hausteinen erbaut, uns 5 Schiffe beut, von denen die 4 seitlichen niedriger sind als das mittlere. Wenn in dem reichen System von Strebepfeilern und Strebebogen, welches den Bau umgibt, und in dem Kapellenkranz, der sich um den fünfseitig geschlossenen Chor zieht, eine Aehnlichkeit mit dem Kölner Dom besteht, so herrscht dagegen die wesentliche Verschiedenheit, dass dem Dom in Xanten das Querschiff fehlt. Die Thürme, der einzige Ueberrest eines romanischen Baus aus den ersten Decennien des 13. Jahrh., bilden keinen Vorbau, sondern öffnen sich in hohen Bogen in die Seitenschiffe und in den Zwischenbau. Doch erfuhren sie, wie man deutlich sieht, in spätgothischer Zeit bedeutende Veränderungen. Das Mittelschiff wird von den in-

neren Seitenschiffen, die östlich um ein Gewölbejoch kürzer sind, als jenes, durch Pfeiler von rundem Kern geschieden, um welchen sich 8, ja sogar 12 Säulen als Gurtträger legen; und wieder um ein Gewölbejoch kürzer als die inneren, sind die äusseren Seitenschiffe. Dies Innere stammt aber, wie wir leicht bemerken, nicht aus derselben Bauzeit, denn gewiss sind die östlichen Joche mit ihren einfachen Kreuzgewölben und die östlichen Fenster älter, als die westlichen. Und wirklich füllt, wie die Baurechnungen der Kirche besagen, der ganze Bau, abgesehen von jenen romanischen Resten, einen Zeitraum von 262 Jahren, allerdings mit Unterbrechungen, aus, da der Chor 1263 begonnen wurde und der Ausbau des nördlichen Thurmes 1525 geschah. Dazu wird nunmehr, da der König eine ansehnliche Summe zur Restauration der Kirche bewilligt hat, unser Jahrhundert eine neue Bauperiode hinzufügen.

Sowol an äusseren unbeweglichen, wie an inneren, meist beweglichen Kunstwerken ist die Kirche ziemlich reich. Dort erblicken wir nämlich ausser einem brillanten Westportale auch einen wenn auch an Kunstwerth nicht bedeutenden s. g. Oelberg, d. h. eine Darstellung von Christi Leiden von Gethsemane bis zur Auferstehung. Etwas besser sind die Skulpturen im Innern der Kirche, obwol ihr Stil besonders in der Gewandung auch nicht frei von den Fehlern der damaligen Zeit ist; ich meine die im J. 1488 verfertigte Statue des h. Martin, und die der h. Jungfrau aus dem J. 1495, die an den Pfeilern des Mittelschiffes stehen, und die schon in die Renaissancezeit fallenden Statuen der h. 3 Könige, aus dem J. 1553. Wichtiger als diese und als ein, wie ich glaube, auch im Chor aufbewahrter Reliquienkasten des h. Victor sind die Doppelflügel des geschnitzten Hochaltars, die als das Hauptwerk des bereits in Köln von uns betrachteten Malers *Barthol. de Bruyn* anzusehen sind, der ein Nachfolger des Meisters vom Tode Mariä war. Sie rühren aus dem J. 1536, des Künstlers besserer Zeit, her. Die geöffneten Flügel enthalten 4 grosse Darstellungen aus der Geschichte der thebaischen Legion und der Kaiserin Helena; die geschlossenen zeigen (grau in grau) die hh. Sylvester, Helena, Constantin und Victor, Maria mit dem Kinde und Gereon. Leicht und flüssig sind die ins Rosige spielenden Farben aufgetragen.

Von Xanten aus folgen wir der nordwestlich führenden Landstrasse zunächst bis

Calcar,

einem stark befestigten Städtchen, in welchem wir schon wegen des eben erwähnten s. g. *Johann von Calcar* verweilen müssen, der, wenn auch offenbar aus der Eyckschen Schule hervorgegangen, sich doch wieder

von den westfälischen und kölnischen Meistern sehr unterscheidet. Sein Hauptwerk befindet sich nämlich hier in der Stiftskirche, einem trefflichen gothischen Backsteinbau, der bei gleich hohen Schiffen die schönste Harmonie der Verhältnisse zeigt und im Innern bemerkenswerthe Schnitzarbeiten an Chorstühlen und Altarwerken hat. Ein solches und zwar nicht bemaltes, sondern in der Naturfarbe des Holzes erhaltenes, mit einer Darstellung der Passion Christi ist auch das, dessen Flügelthüren uns die erwähnten Gemälde zeigen. Die Aussenseiten (bei geschlossenen Flügeln) enthalten oben zunächst die Verkündigung und die Geburt Christi, darunter die Anbetung der Könige, Simeon, der den Heiland sieht, die Taufe im Jordan, die Verklärung, die Samariterin am Brunnen, und die Auferweckung des Lazarus; wird aber der Schrein geöffnet, so tritt uns das ganze Dogma der Erlösung entgegen: auf dem linken Flügel als Hinweisungen auf den Kreuzestod das Opfer Isaak's und die Erhöhung der ehernen Schlange, darunter der Verrath des Judas, die Dornenkrönung, der Eccehomo, und Pilatus wäscht seine Hände; und dann, im Zusammenhang mit dem dazwischen liegenden Schnitzwerk, auf den Bildern rechts die Auferstehung, die Himmelfahrt, die Ausgiessung des h. Geistes und der Tod Mariä, als Symbol der durch Christum zu erlangenden Seligkeit. In diesem Bildercyklus, der unbedingt zu den bedeutendsten gehört, die das Mittelalter uns hinterlassen hat, herrscht zwar ein gewisser Naturalismus, der aber nur selten unangenehm berührt; die Kostüme und Gebräuche, sogar die kirchlichen Ceremonien sind ganz und gar die zur Zeit des Künstlers üblichen. Bei Klarheit und Verständlichkeit der Anordnung und Composition herrscht Lebendigkeit der Darstellung und Zartheit der Bewegungen. Recht schön sind im Allgemeinen die Frauengesichter und manche offenbar portraitartig behandelte Männerköpfe. Auch die Gewandung ist, wie der auf alles Detail verwendete Fleiss, sehr lobenswerth.

Auf den Nebenaltären dieser Kirche (z. B. einem durch Skulpturarbeit trefflichen im linken Seitenschiffe) finden sich mehrere minder bedeutende Bilder, deren Urheber offenbar mit diesem Meister in Zusammenhang stehen.

Bald haben wir jenseit Calcar unser an die Grenze Hollands führendes nordwestliches Reiseziel erreicht, da uns ausser

Cleve

nur noch das nahe Emmerich übrig bleibt. Dort sind es nur zwei Denkmale, die uns ein Weilchen zu fesseln vermögen, nämlich zunächst die prächtige Stifts- oder Kapitelkirche, ein 1334 begonnener Backsteinbau von edler Einfachheit und

strenger Grossartigkeit. Runde Arkadenpfeiler, die nach dem Mittelschiff zu mit kleinen Bündelsäulen versehen sind, trennen die niedrigen Seitenschiffe vom hohen Mittelschiff. Hübsches Maasswerk füllt die Spitzbogen der Fenster. Die Ostseite ist dadurch ausgezeichnet, dass neben dem fünfseitig schliessenden Chor auch die beiden Seitenschiffe mit 3 Seiten eines Achtecks endigen. Zwei stattliche Thürme im Westen über den Seitenschiffen.

Das zweite wichtige Kunstdenkmal der Stadt ist (im Besitz des Oberprocurator Bessel) eins der wenigen mit Sicherheit dem *Meister Wilhelm* zuzuschreibenden Bilder, ein Triptychon, welches das Thema von der unbefleckten Empfängniss Mariä nach Art einer Biblia pauperum behandelt, so dass einzelne hierauf bezügliche Begebenheiten des A. T. als Typen des Neuen erscheinen sollen. Das Mittelbild besteht aus 21 Feldern auf Goldgrund, von denen 20 zum Theil mit solchen Scenen oder mit Propheten und alttestamentlichen Gestalten das mittelste Bild umgeben, welches die h. Jungfrau mit Perlenkrone und Strahlenkranz darstellt. Die Flügelbilder sind ebenfalls innen und aussen mit einzelnen Gestalten bemalt.

Einen recht würdigen, künstlerisch befriedigenden Schluss dieser nordwestlichen Ecke bildet der Grenzort

Emmerich,

der im Verhältniss seiner Grösse zwei, in ganz verschiedener Weise interessante Bauwerke aufzuweisen hat. Was wir nämlich an dem im Uebrigen unbedeutenden, spätgothisch umgebauten Münster zu betrachten haben, ist die, wenn auch nicht aus dem J. 700 (wie Kinkel jetzt wol nicht mehr behaupten würde), doch gewiss sehr frühromanische Krypta mit ihren Nebenräumen. Jene Hauptkrypta, äusserlich im Osten fünfseitig geschlossen, wird durch 3 Paar sehr verschiedenartig gebildeter Pfeiler in 3 Schiffe getheilt, die von schlichten Kreuzgewölben bedeckt werden. Das östlichste Pfeilerpaar besteht aus 4 runden Schäften, das mittlere, aus 8 Schäften, behält gleichwol noch die quadratische Grundform bei, wohingegen das westlichste aus 16 Schäften besteht und im Grundriss einen Kreis bildet; und dieser verschiedenen Profilirung entsprechen auch die Formen der Kapitäle, die erst das allmälige Entstehen der Würfelform zu offenbaren scheinen. Die erwähnten Seitenräume neben der Krypta sind tonnengewölbt. Dieser ganze, frühromanische Bautheil des Münsters zeichnet sich durch Festigkeit und sorgfältige Durchführung aus.

Das Innere der Kirche, oder vielmehr der Sacristei, bewahrt ein in der deutschen Kunst sehr wichtiges Denkmal, nämlich den

jetzt als Monstranz dienenden Reliquienschrein des h. Willibrod, der ums J. 700 der Apostel der Friesen war. Dies vermuthlich im Beginn des gegenwärtigen Jahrtausends angefertigte, also fast älteste Werk der Goldschmiedekunst, ist ein eichener Kasten von 15 Z. Höhe, der oben einen sich zuspitzenden Rücken hat und auf beiden Schmalseiten mit Darstellungen in dünnem Goldblech bekleidet ist. Diese werden durch ein Kreuz und durch breite Ränder, die zwischen Edelsteinen und antiken Gemmen mit Filigran verziert sind, in 4 Felder getheilt, welche die Symbole der 4 Evangelisten enthalten. Auf die entgegengesetzte Schmalseite ist ein dünner, schwarzer Lack aufgetragen, in den die Figuren, gleichfalls die evangelischen Zeichen, eingeritzt sind. In der Mitte derselben ist eine Darstellung des Gekreuzigten (eine der ältesten des ganzen Abendlandes), auf der dieser, wie auf den Extersteinen Gott Vater, einen Kreuznimbus um sich hat, und auch hier erscheinen als Brustbilder Sonne und Mond, die ihr Antlitz verhüllen. Ueber dem Kreuz steht die Inschrift J H S Nazarenus, rex Judaeorum, woraus hinlänglich hervorgeht, dass jene 3 ersten vielbesprochenen Buchstaben nur die 3 Anfangsbuchstaben des griechisch geschriebenen Namens Jesus sind. Die Zeichnung der Figuren ist noch sehr roh und hart.

Indem ich aus den übrigen, zum Theil minder wichtigen Kunstalterthümern der Kirche nur die durch die Naturtreue und den Humor in den Thiergestalten ausgezeichneten, geschnitzten Chorstühle vom J. 1486 namhaft mache, wende ich mich noch zuletzt mit wenigen Worten zu dem anderen Bau der Stadt, der Algundenkirche, die, spätgothischen Stils (aus dem J. 1483), ein Mittelschiff und 2 etwas niedrigere Seitenschiffe hat. Sie ist fast ganz mit Netzgewölben bedeckt, deren Rippen zum Theil unmittelbar aus den nackten Pfeilern hervorwachsen, zum Theil aber auch auf Consolen ruhen. Im Westen ein hoher Thurm aus Tuffstein, der in seinem Obergeschoss aus dem Viereck ins Octogon übergeht, also ein Kirchenbau, der, ohne besondere Eigenthümlichkeiten, als ein gutes Beispiel der nüchternen spätgothischen Backsteinarchitektur zu betrachten ist.

XXIX.

Von Oberhausen nach Köln.

Diese Route bietet uns nichts als einen räumlichen Mittelpunkt, um welchen sich einige andere Punkte schaaren; der aber zu-

gleich auch einen der Mittelpunkte der Malerei unserer Zeit ausmacht. Es ist

Düsseldorf,

dessen künstlerische Bedeutsamkeit eigentlich zwei ganz verschiedene Perioden durchlebt hat. Die erstere, welche ihren Ausgangspunkt in dem Gründer der berühmten Galerie, dem Kurfürsten Johann Wilhelm, und ihren Endpunkt in der Hinüberschaffung dieser Galerie nach München hat, ist oder vielmehr war die des Besitzens; die zweite, welche mit der Berufung Peters von Cornelius und der Reorganisation der Akademie beginnt, ist die des Schaffens. Jene brauchen wir um so weniger zu charakterisiren, weil der erwähnte ehemalige Besitz uns an seinem jetzigen Aufbewahrungsort unter die Augen kommen wird; diese, deren Element nur das Schaffen, nicht das Besitzen ist, hat in jüngster Zeit zwei Charakteristiken erfahren, von denen die, welche ihre Entstehung dem 25jährigen Jubiläum Wilhelm von Schadow's verdankt, ihre subjektiven Ansichten und oft oberflächlichen Anschauungen in das erborgte Briefkleid hüllt, während die andere, erst vor kaum einem Jahre erschienene, in schlicht referirender, objektiv getreuer und trotz der amtlichen Stellung des Verf. doch freimüthiger Weise die Organisation der Akademie darlegt, sowie die Persönlichkeiten und deren Leistungen schildert.

Aus dem Gesagten leuchtet ein, dass wir in Düsseldorf zwar stets eine Menge von Werken der Malerei erblicken können, die entweder noch im Entstehen begriffen, oder erst kürzlich vollendet sind, dass aber, da diese Menge dem steten Wechsel unterworfen ist, wir uns nur an das halten können, was eine feste, bleibende Stätte dort gefunden hat. Und das ist im Verhältniss zu der alljährlich entstehenden, die Kunstvereinsausstellungen besonders des nördlichen Deutschlands, so reichlich versorgenden Menge allerdings nicht viel.

Das älteste der vorhandenen Kirchengebäude, die Lambertuskirche, welche ursprünglich aus einer schon 1206 vorhandenen Kapelle entstand, und am Ende des 14. Jahrh. gothisch erweitert wurde, erlitt 1634 einen Brand, nach welchem sie im Innern geschmacklos und kläglich genug wiederhergestellt ist.

Auch die Max-Pfarrkirche besuchen wir nur wegen ihres Freskobildes von *Settegast*, einem aus der Düsseldorfer Schule schon früh zu der Fahne Philipp Veit's übergetretenen Künstler. Es ist die Kreuzigung, welche wir hier erblikken, eine würdevolle Composition, hinter der die malerische Wirkung bedeutend zurücksteht.

Einen grösseren Schatz von Werken der Malerei bewahrt die Jesuiten- oder Andreas-

kirche, die 1622—29 unter dem Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm in dem ihrem Namen entsprechenden unglückseligen Jesuitenstil erbaut wurde. Zunächst der lebensgrosse Christus mit der Dornenkrone (vom J. 1836) von *Julius Hübner*, ein Bild, dem das Motiv des an eine Säule gebundenen, ganz ohne Umgebung dastehenden göttlichen Dulders den Charakter einer grossartigen Symbolik verleiht, dem aber leider die künstlerische Ausführung darin nicht entspricht, dass die ganze körperliche Erscheinung in ihrer Schwächlichkeit allzu sehr die der Erniedrigung ist, und die Hoheit und Göttlichkeit zu wenig zu ihrem Rechte kommen lässt. Bald nachher (1837) folgte das Altarbild von *Deger*, dem durch seine Malereien in der Apollinariskirche bekannten, im edlen Sinne des Wortes spezifisch katholischen Historienmaler unserer Zeit. Es stellt die Himmelskönigin dar, die der Welt das holdselige Kind mit seinen geöffneten Armen zeigt, ein Werk der tiefsten Frömmigkeit und erhabensten Lieblichkeit. Das dritte ist ein Freskobild von *Mücke*, in der Aloysiuskapelle dieser Kirche: eine h. Jungfrau mit dem Christuskinde, auf Wolken; unten David, Johannes und der h. Aloysius; eine gute, wenn auch ohne besondere Vorzüge ausgeführte Leistung jener damals noch jungen Technik.

Auf dem Marktplatze der Stadt steht eine kolossale Reiterstatue des Kurfürsten Johann Wilhelm, von dem aus Brüssel gebürtigen Bildhauer *Grupello*, ein pomphaftes Werk der Zopfzeit, das den Kurfürsten gleich einem römischen Feldherrn mit Brustharnisch und Kommandostab auf einem im Knochenbau allzu plumpen Pferde erscheinen lässt.

Zu den wenigen noch im Besitz der Akademie gebliebenen Resten der einst so reichen Galerie, unter denen sich z. B. noch eine Himmelfahrt Mariä von *Rubens* befindet, ist seit einiger Zeit auch der Anfang einer städtischen Gemäldesammlung neuerer Meister gekommen, die uns einige durch lithographirte oder gestochene Nachbildungen bekannte Bilder bietet. Dahin gehören die (mit den beiden Leonoren auf dem Altan nicht zu verwechselnden) beiden Leonoren mit Tasso von *Karl Sohn*. Hier sehen wir in lebensgrossen Figuren den Dichter im Schlossgarten, neben der Brunnenquelle auf der Erde sitzend und mit dem Buche in der Hand nachsinnend. Hinter ihm erscheinen die beiden ihn zu poetischer Begeisterung weckenden Leonoren. Voll Anmuth ist die Composition und Gruppirung, saftig und brillant das etwas nachgedunkelte Colorit. Weniger bekannt als dieses ist die vor etwa 8 Jahren gemalte Landschaft mit Arkebusiern und Landsknechten, von *Lessing*; ferner Hagar und Ismael von *Köhler* (aus dem J.

1844), der unter den Düsseldorfer Historienmalern die heroische Richtung vertritt, und seine Gegenstände vorzugsweise aus dem Alten Testamente wählt. Das Bild ist grossartig einfach, von ergreifender Wahrheit des Ausdrucks, aber nicht hinlänglich kräftiger Modellirung und Färbung. Von ihm besitzt hier in Düsseldorf der Steuerrath Windscheid den berühmten Lobgesang der Mirjam nach dem Durchzuge der Israeliten durchs rothe Meer, wo die begeisterte Prophetin, die Handpauken schlagend, aus der Tiefe des Gestades emportritt, das Antlitz in freudiger Verklärung nach oben gewandt, von wo Strahlen des Lichtes auf sie herabfallen. Rechts und links neben ihr stimmen 2 andere Jungfrauen durch Beckenschlag und Harfenspiel in den Gesang der Mirjam ein. Zunächst hinter diesen noch einige andere Frauen, am Ufer Schaaren des Volkes und in der Ferne Moses und Aaron, auf deren Befehl die Wogen über die Aegypter zusammenschlagen. Zu den bedeutendsten Bildern der Galerie gehört ferner *Adolf Tidemand's* merkwürdige Darstellung der Haugianer, einer Sekte in Norwegen, die sich mit dem öffentlichen Gottesdienst nicht begnügend, auch unter sich in den Häusern ihre Andachtsübungen verrichtet, bei denen Jeder, wie der Geist es ihm eingibt, von göttlichen Dingen reden kann. So sehen wir hier eine solche Nachmittagsandacht von Norwegern in einem durch Rauch gebräunten Bauernhause. Ein junger Mann, der mit seltsam schwärmerischem Blick die Bibel in der Hand hält, ist auf einen Stuhl gestiegen, und redet zu der aufmerksam andächtigen Umgebung, lauter Menschen von wunderbarer Kräftigkeit und einem gewissen, in selbstgewählter Frömmigkeit erstarrten Trotz. Ein bedeutendes Werk von dem uns aus der Apollinariskirche bekannten *Karl Müller* ist die Verkündigung Mariä. Eine herrliche Schöpfung von *Schirmer* ist die italienische Waldlandschaft mit Pilgern, aus dem J. 1842, und eine in ihrer freilich ganz entgegengesetzten nordischen Natur eben so ausgezeichnete der Hardanger Fjord bei Bergen, von *Andreas Achenbach*. Andere ältere Werke aus dem Fache der Landschaftsmalerei sind von *E. Fries* und von *Koch*.

Obwol das reiche Museum Ramboux von grösserer Bedeutung für die Kunstakademie ist, als diese Gemäldegalerie, da es eine sehr lehrreiche, in ihrer Art einzige Sammlung von Aquarell-Nachbildungen der kunstgeschichtlich wichtigsten Werke der christlichen Malerei in Italien enthält, so müssen wir doch diese Sammlung, sowie das Kupferstichkabinet, den Grenzen unsres Handbuches gemäss, übergehen; haben vielmehr mit wenigen Worten die reichhaltige akademische Sammlung von Handzeich-

nungen zu erwähnen, die, über 14,000 Nummern umfassend, kleinere und grössere, zum Theil werthvolle Arbeiten berühmter Meister der italienischen (*Raphael*, *Giulio Romano*, *Mantegna*, *Michelangelo*, *Tizian*, *Guido Reni*), altdeutschen (*Dürer*), niederländischen (*Rubens*, *van Dyk*, *Rembrandt*) und französischen Schule (*Nicolas Poussin*) enthält, darunter z. B. die Wasserfarben-Skizzen von *Giulio Romano* zu seinen sämmtlichen Malereien mythologischen und allegorischen Inhalts in dem von ihm erbauten Palaste del T in Mantua.

Die einzelnen Künstler bis in die stille Werkstatt ihres Schaffens zu verfolgen, halte ich hier um so weniger für nothwendig, da vor Kurzem der um die Kunst so hochverdiente Herr Schulte (Inhaber der Buddeusschen Buch- und Kunsthandlung) in der Alleestrasse einen grossartigen Salon für die Ausstellung der neuesten dortigen Leistungen eingerichtet hat, der sich dadurch so wesentlich und so vortheilhaft von den s. g. permanenten Ausstellungen anderer Städte unterscheidet, dass der Inhalt dieser 4 Säle und ihrer Kabinete sich fast täglich erneuert, was nur durch die während des letzten Decenniums fast verdreifachte Anzahl der dortigen Maler möglich geworden ist. Und unter diesen Malern sind bekanntlich fast alle Nationen Europa's vertreten, ja sogar die Nordamerikaner. Der Skandinavier gibt es allein 60.

Wer es aber liebt, auch in den Privatwohnungen kunstliebender Männer einzelne bedeutende Werke aufzusuchen, den verweisen wir insbesondere auf das von *Wiegmann* erbaute Haus des Direktors Wilh. v. Schadow, das z. B. den von *Julius Hübner* erfundenen und von den älteren Schülern und Freunden Schadow's ausgeführten Fries, die Lebensalter im Fortschritt der Tages- und Jahreszeiten, enthält, eine der hübschesten decorativen Schöpfungen. Ausserdem in einer bedeutenden Reihe von Privathäusern zerstreut viele namhafte Werke hiesiger Künstler, die meisten wol bei Herrn Schulte.

Ausflüge in die Umgegend von Düsseldorf.

Künstlerisch ungleich interessanter als der Besuch des Jägerhofes, (der Residenz des Prinzen Friedrich), welcher mehre Bilder der Düsseldorfer Maler besitzt, ist vor Allem das Schloss Heltorf, das von besonderer Bedeutung für die Entwickelung der Düsseldorfer Schule geworden ist. Auf Anregung Schadow's liess nämlich der Besitzer, Graf von Spee, den von *Stürmer* bereits begonnenen Freskencyklus von Darstellungen aus der Geschichte Friedrich Barbarossa's durch die Künstler der

Schadowschen Schule, *Mücke*, *Plüddemann* und *Lessing* fortsetzen und vollenden, so dass der ganze Saal jetzt folgende Scenen umfasst:

Die erste Wand (von *Mücke*) enthält Friedrich's Kaiserkrönung (gemalt 1837), trefflich in Composition, Haltung und Gesammtwirkung, mit der Superporte grau in grau gemalt, die Gesandtschaft Englands an den Kaiser; und die, wenn auch im Einzelnen schöne, doch in der Composition durch den Fehler des dem Auge des Beschauers zu nahe gerückten Mittelgrundes weniger befriedigende Demüthigung der Mailänder (gemalt 1833). Die zweite Wand zeigt zunächst das bereits ältere, von *Stürmer* schon 1826 ausgeführte Bild der Versöhnung Friedrich's mit dem Papste zu Venedig, dem bei manchen Schwächen eine gute Wirkung nicht abzusprechen ist, dazu als Superporte die ebenfalls von demselben gemalte, unbedeutendere Demüthigung Heinrich's des Löwen; sodann wiederum von *Mücke* die in der Färbung ziemlich kalte (bereits 1829 gemalte) Aufhebung der über Heinrich den Löwen verhängten Acht auf dem Reichstage zu Erfurt. Das erste Bild der dritten Wand, der Sturm auf Iconium durch Friedrich von Schwaben, ist nach *Lessing's* Composition von *Plüddemann* 1840 in einer Weise ausgeführt, die gegen das zweite, von *Lessing* selbst 1831 gemalte energische Bild der Schlacht bei Iconium sehr zurücksteht. Die dritte Darstellung dieser Wand, Friedrich's Tod, 1841 von *Plüddemann* gemalt, ist dagegen von weit besserer Behandlung als jenes. Endlich auf der vierten Wand an den Fensterpfeilern, *Mücke's* schöne Einzelgestalten des h. Bernhard und des Bischofs Otto von Freysing, aus dem J. 1838.

Um des künstlerischen Zusammenhanges willen mit diesen Fresken machen wir zunächst einen Eisenbahnausflug nach dem gewerbereichen

Elberfeld,

das in künstlerischer Beziehung es sich gefallen lassen muss, nur als Anhang und Nebenzweig von Düsseldorf zu figuriren. Das Rathhaus hat nämlich in seinem Saale einen grossen Fries von Bildern deutscher Vorzeit und deutscher Sitte, die von *Fay*, *Plüddemann*, *Mücke* und *Lorenz Clasen* ausgeführt, mit geringen Ausnahmen zu den tüchtigsten Leistungen der monumentalen Malerei gehören. Auf der ersten der langen Wände über den Fenstern versetzt uns *Fay* in die Urzeit unsres Volkes und führt uns dessen Lebensweise, Beschäftigungen und Sitten vor. Mit dem Ackerbau, der Viehzucht und dem Familienleben macht er den Anfang, und geht dann zu den Spielen und Uebungen der Män-

ner in den Waffen und zum Jagdleben über. Weiterhin folgt der Gottesdienst, wo ein Priester, von einer Volksmenge umgeben, im Begriff ist, ein Pferd als Opfer zu bringen. Da naht eine Priesterin und verkündet die Nähe der hereinbrechenden Römer, so dass diese Seite mit der berühmten Varusschlacht schliesst. Der Fries dieser Wand ist, wie eine der ersten, so auch ganz entschieden eine seiner besten Arbeiten, die ihm auch (in den Cartons) ausserhalb der deutschen Gaue einen ehrenvollen Namen verschafft hat. Die nächste (schmale) Wand stellt in einer Arbeit von *Mücke* in zarten, lieblichen Farbentönen die Einführung des Christenthums unter den Deutschen durch den h. Suitbertus dar, der vorzugsweise am Niederrhein und im Bergischen als Apostel wirkte. Der dann folgende Fries der zweiten Langwand ist von *Plüddemann* in sehr ansprechender Erzählung und trefflicher Zeichnung mit der Blüthe des Lebens der deutschen Städte geschmückt, nur Schade, dass die Färbung nicht frei von Härte ist. Endlich auf der zweiten kurzen Wand, von dem oben erwähnten *Clasen*, die an geistvoller Auffassung und Individualisirung den übrigen Bildern nachstehenden Segnungen des Gewerbfleisses und der Einzug eines glücklichen Herrscherpaares.

Von diesem Wenigen, was uns das reiche und industriereiche Elberfeld an namhaften Kunstwerken beut, begeben wir uns nach Düsseldorf zurück, von wo wir das nur $1/2$ St. vom Rheine entfernte alte

Neuss

mit seiner ehrwürdigen Stiftskirche St. Quirin vor uns liegen sehen. Dies interessante Gebäude der Uebergangsperiode, in welchem sich in das Streben nach malerischer Anordnung und reicher Ausschmückung mancherlei bunte und willkürliche Elemente mischen, steht in seinem Grundriss dem bekannten, oft nachgebildeten, kleeblattförmigen Muster von Maria auf dem Capitol nahe. Mit ihm begannen wir die rheinischen Wanderungen (S. 9), mit ihm schliessen wir die Wanderungen durch Norddeutschland. Gegründet im J. 1208 durch Meister *Wolbero*, der uns ausdrücklich als ein Laie genannt wird, zeigt sie in ihren östlichen Theilen denselben runden Abschluss nicht allein des Chors, sondern auch der ganzen Breite der Kreuzflügel. Das dreischiffige Langhaus hat ausgedehnte Emporen über den ganzen Seitenschiffen und ein zweites, westliches Querschiff, dessen Flügel jedoch gradlinig schliessen. Wie sich über der Vierung ein achtseitiger, in eine spitze Pyramide auslaufender Thurm erhebt, so in der Mitte über diesem Westbau ein mächtiger viereckiger, der aus 3 Geschossen besteht. Das oberste derselben endigt an den

Ecken mit kleinen, viereckigen Thürmchen, zwischen denen sich eine Galerie hinzieht. Hinter derselben das kleine, vierseitige Pyramidendach. Eine überreiche, fast spielende Decoration macht sich hier an dieser Westfaçade in einer Menge von Bogenstellungen und Friesen bemerklich. Charakteristisch im Innern ist eine oft willkürliche Mischung von Rundbogen und Spitzbogen, und ebenso eigenthümlich die fächerartige Form der Fenster, besonders im südlichen Seitenschiff, in der sich ein Suchen nach neuen Formen ausspricht, die allmälig zum consequent durchgebildeten Spitzbogensystem führen.

Einen mehr kunsthistorischen, als wirklich künstlerischen Werth haben die grau in grau auf gelbem Grunde ausgeführten Fresken in der Halbkuppel, da sie die erste Jugendarbeit von *Cornelius*, und als solche allerdings noch ziemlich unvollkommen, leider auch schon sehr verblichen sind. Sie stellen die allegorischen Gestalten der kirchlichen Begriffe Herrschaften (dominationes), Gewalten (potestates), Mächte (virtutes) und Fürstenthümer (principatus) und in den Zwickeln Moses, David, Petrus und Paulus dar.

Der nicht räumlich kürzeste, aber zeitlich schnellste Weg nach dem bereits oben ausführlich von uns besprochenen Köln führt uns zurück über Düsseldorf.

NACHTRÄGE.

Köln.

Zu Seite 25. *Overbeck's* Himmelfahrt Mariä ist am 25. März 1857 über einem neu dazu erbauten Altar in der westlich an die Stephanskapelle (1 des Grundrisses S. 19) grenzenden Marienkapelle aufgestellt und enthüllt worden.

Noch im J. 1857 soll an der Gereonstrasse vor dem erzbischöflichen Palais eine Mariensäule errichtet werden, ein mit Inbegriff der 8 F. hohen Statue 45 F. hohes Denkmal nach dem Entwurfe des Architekten *Statz.*

Weimar.

Zu S. 115. Gleichzeitig mit der auf den 3. Sept. 1857 festgesetzten Enthüllung des Goethe-Schiller-Denkmals von *Rietschel* wird auch die von *Hans Gasser* in Wien modellirte Statue Wieland's aufgestellt und auf dem Fürstenplatze, in der Nähe des Schlosses und des Ständehauses, der Grundstein zu einer Statue des Grossherzogs Karl August gelegt werden.

Jena.

Das Modell zu einer Statue des Gründers der Universität, Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen, welche in Erz gegossen am 2. Febr. 1858 aufgestellt werden soll, ist bereits von *Drake* in Berlin vollendet worden. An diesem Tage wird nämlich die Universität ihr dreihundertjähriges Bestehen feiern. Der Kurfürst ist in vollem Schmucke seiner Würde dargestellt: Mantel mit pelzverbrämtem Kragen, darüber eine dreifache Prachtkette, auf dem Haupte ein Pelzbarett; unter dem Mantel ein Brustpanzer, an den sich abwärts das Kettenhemd und die Beinschienen anschliessen. Die Rechte hält das Reichsschwert empor; in der Linken und zugleich an die Brust gelehnt ruht die aufgeschlagene h. Schrift mit den Worten des Psalms 121, 2. Es ist also der tapfere Glaubensheld, der in ernster, edler Haltung vor uns steht. Die 9 F. hohe Statue trägt im Antlitze jene feinen geistigen Züge des erleuchteten Beschützers der Wissenschaft.

Liegnitz. *)

Zu Seite 211. Die gothische Petri-Paulikirche, ein hohes, ausgedehntes Gebäude, stammt zwar ihren Hauptbestandtheilen nach aus dem J. 1338, ist aber später verbaut worden und einer Restauration sehr bedürftig. Das eherne Taufbecken derselben, welches nach seinen architektonischen Verzierungen und anderen Merkmalen wol auf das 13. Jahrh. schliessen lässt, ist eins der interessantesten Werke dieser Art.

Das königliche Schloss, die grösste der alten Piastenburgen, zeichnet sich durch 2 hohe, mächtige Thürme aus dem Anfang des 15. Jahrh. aus, die zu den schönsten Backsteinbauten jener Zeit gerechnet werden. Nach einem Brande von 1836—1840 restaurirt, enthält es in seinen oberen Räumen das Minutolische Institut der Vorbildersammlung zur Beförderung der Gewerbe und Künste. Von den beiden Hauptabtheilungen dieser Sammlung, der Gewerbetechnik und dem Kunstfache, zerfällt die letztere, welche die Werke der verschiedensten Zweige der Kunst und Kunstindustrie in Nachbildungen, zum Theil auch in Originalen vorführt, in die 3 Abschnitte des klassischen Alterthums, des Mittelalters und der modernen Zeit; letztere wiederum nach den Jahrhunderten in drei Unterabtheilungen.

*) Nach beendigtem Drucke des Schlesien enthaltenden Bogens (14) wurden mir durch die Güte des Frhrn. von Minutoli über Kunstwerke in Liegnitz, über die herzogl. Gemäldegalerie in Sagan, über die Galerien in den Schlössern zu Löwenberg und Hohlstein manche, grossentheils ungedruckte Notizen zu Theil, die ich, durch die Beschränktheit des Raumes genöthigt, nur in ihren Hauptzügen mittheilen kann.

Mit diesem Institut der Vorbildersammlung ist Hrn. von Minutoli's

GEMAELDESAMMLUNG

verbunden, die, etwa 300 an der Zahl, eine der bedeutendsten Privatsammlungen Deutschlands ist.

Aus den ältern Italienern des 15. Jahrh.: von *Fra Angelico da Fiesole* eine kleine, miniaturartig ausgeführte Verkündigung; von den Schülern Leonardo's: *Beltraffio* eine h. Cäcilia, ausgezeichnet durch den frommen, seelenvollen Ausdruck des Antlitzes und durch wunderbar feine Ausführung, und *Andrea Salaino* ein kreuztragender Christus. Von *Raphael* eine Madonna in halber Figur, die auf den Knieen das Christuskind hält, welches von dem kleinen Johannes eine Blume empfängt, eine der zweiten Zeit des Meisters angehörende Wiederholung des (mir unbekannten) Bildes in der Sammlung Borghese zu Rom. Von *Giulio Romano* die durch Lichteffekt und ungewöhnliche Zartheit ausgezeichneten 3 Grazien; von *Garofalo* die aus dem Stiche von Raphael Morghen bekannte Madonna mit dem Kinde an der Brust, von Raphaelischer Lieblichkeit und Anmuth. Aus der Schule der Venetianer: von *Tizian* eine von Hei-

ligen umgebene Madonna, halbe, lebensgrosse Figuren, von ergreifender Tiefe des Gefühls; von *Paolo Veronese* ein mit reichem, venetianischem Kostüm geschmücktes Mädchen, das ein Perlenhalsband anlegt, Kniestück von schönem Colorit, angeblich das Portrait der bekannten Bianca Capello; wahrscheinlich von *demselben* der Zinsgroschen, eine Composition von 8 lebensgrossen Figuren mit ausdrucksvollen Köpfen. Von dem späteren Venetianer *Padovanino* ein junger Ritter, der sich wahrsagen lässt. Aus der Schule der Caracci: Von *Guido Reni* eine lebensgrosse Venus, in Wolken sitzend, die dem Amor die Brust reicht, während im Hintergrunde die Hoffnung entflieht, grossartig und würdevoll in der Darstellung und technisch eins der besten Werke des Meisters; von *Guercino* der Engel der Verkündigung mit der Lilie, halbe Figur, und von *demselben* der Erzengel Michael im Panzer; von *Lanfranco* 2 Engel, welche die Leiter und die Passionswerkzeuge zum Himmel tragen; von *Schidone* die Skizze zu seiner Carità im Museum von Neapel; und von der Schülerin Guido Reni's, *Elisabetta Sirani*, ein Christusknabe mit dem Kreuze, auf Engelköpfen stehend und von Blumenfestons umgeben, gemalt auf vergoldeter Metallplatte mit miniaturartiger Feinheit und Lieblichkeit und eingefasst von einem mit Email und Corallen geschmückten Bronzerahmen. Aus den Neapolitanern: von *Spagnoletto* mehrere Bilder und von *Salvator Rosa* Gebirgslandschaften.

Unter den Altdeutschen und Altniederländern zunächst einige, wenn auch nicht auf die Hand, doch auf die Zeit und den Stil des Meister Stephan zurückzuführende Bilder, wie es scheint, böhmischen Ursprungs. Sodann von *Joh. v. Eyck* (?) eine Maria und Elisabeth mit dem Christuskinde in einer Landschaft zwischen Architekturen. Zu den Seiten die hh. Barbara und Catharina, in den Wolken Gott Vater und der als Taube herabschwebende h. Geist; ein Bild von hoher Schönheit der Zeichnung und Färbung und sorgfältigster Ausführung. Von *Quintin Messys* eine Maria mit dem Christuskinde, an einem Tische mit Früchten, im Hintergrunde eine Landschaft mit einer Stadt; eins der besten Werke des Meisters. Von *Hans Schülein* 8 grosse, auf beiden Seiten bemalte Holzbilder, zum Theil auf Goldgrund; auf der einen Seite Scenen aus dem Leben Christi, auf der anderen Heiligengestalten, in strengem, grossartigem Stile und breiter Pinselführung; ferner von *demselben* 2 Altarflügel, die stark an M. Schaffner erinnern. Von seinem Schwiegersohne *Zeitblom* die hh. Georg und Sigmund; von *Hans Burgkmair* Christus am Kreuz, mit Maria und Johannes, im Vordergrunde die Donatoren, in einer prächtigen Landschaft, ein Bild

von seltener Schönheit; von *Hans Holbein* 2 treffliche Portraits und von *Cranach d. Ae.* ein Portrait des Kurfürsten Friedrichs des Weisen.

Unter den nächsten Vorgängern des Rubens von dem auch als Baumeister und Bildhauer bekannten *Peter de Witte*, gen. *Candid* (den wir in München noch näher kennen lernen werden): David die Harfe spielend, umgeben von einem Chor tanzender Engel, in den Wolken die h. Cäcilia; von *David Vinckenbooms* der Sommer und der Winter, umgeben von vielen Figuren minutiöser Ausführung.

Von *Rubens:* das Christkind, sein Kreuz und die Leidenswerkzeuge tragend, wird von 2 in Wolken schwebenden Engeln emporgetragen. Es deutet mit der Rechten auf eine himmlische Glorie, zwischen deren Strahlen die Hauptmomente des Lebens und Leidens Christi sichtbar sind. Dies kleine Bild athmet die ganze Kraft des Rubens'schen Geistes, verbunden mit der feinsten Durchführung. Von *van Dyk* das geniale Portrait eines ritterlichen Mannes, der in der Dresdener Gal. (Nr. 940) als Bruder von Rubens bezeichnet wird; von *demselben* die meisterhafte Skizze eines Christus am Kreuz mit Johannes und den beiden Marien. Portraits von *Franz Hals*, *Miereveldt* und ein sehr vorzügliches von *v. d. Helst*, das eine vornehme Frau von hohem Adel in Zügen und Haltung vorstellt und zu den Hauptwerken dieses Meisters gehört. Auf dem Gebiete des Genre nur *P. v. Laar* mit einer Bambocciade von geistvoller Ausführung, grau in grau. Von *Jakob Ruysdael* eine leicht bewegte See mit Schiffen, unter hochgethürmtem Gewölk, im Hintergrunde eine Hafenstadt; ein Bild von sehr poetischer Auffassung, lebendiger Bewegung und reizender Farbenwirkung; von *Swaneveldt* eine kleine Abendlandschaft mit Ruinen; von *Waterloo* Ruinen eines Klosters an einem waldumgebenen See, in glänzender Abendbeleuchtung.

Von *Murillo* eine h. Jungfrau in Wolken über der Erdkugel; ihr rechter Fuss steht in der Sichel des erbleichenden Mondes; sie hält das Christkind, welches mit Hülfe des Kreuzes die Schlange zertritt, welche die Erde umfasst; rings umher Engelgestalten, welche Blitze nach der Schlange senden; eine höchst bedeutende Composition von zauberhafter Lichtwirkung. Von *Velasquez* zwei weibliche Portraits.

Von französischen Meistern ist Nichts ausgezeichneter als *François Clouet's* (gen. *Janet*) Brustbild der Leonore, Schwester des Kaisers Karl V. und Gemahlin Franz I. von Frankreich. Sie hält einen Brief mit der Aufschrift in spanischer Sprache: An die Königin, meine Schwester. Gegen die Klarheit der Fleischtöne und gegen die unvergleichliche Ausführung des Details steht die grössere, schlecht erhaltene Wiederholung im Schloss Hampton-

court sehr zurück. Ausserdem von *Caspar Poussin* ein poetisches Walddickicht, aus dem man in eine ferne, abendliche Gegend mit einer Burgruine sieht; von *Lebrun* ein Opfer der Iphigenia und von *Jacques d'Artois* eine grossartig poetisch componirte Waldlandschaft in Morgendämmerung. — Ausserdem Bilder der Neuzeit von *Biermann*, *Voltz*, *Vogel* und *Blechen*.

Endlich enthält das Schloss noch eine Sammlung von Handschriften mit Miniaturen, meistens Evangelienbücher, Psalterien und Breviarien, vom 11. bis zum 18. Jahrh.

Löwenberg.

Südlich, in der Mitte zwischen Görlitz und Liegnitz, liegt das Städtchen Löwenberg mit einem interessanten Rathhause aus dem Anfange des 16. Jahrh., und dem neuerbauten Palais des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen, welches die eine Hälfte der in der Kunstwelt noch ziemlich unbekannten

GEMAELDESAMMLUNG

dieses Fürsten in sich schliesst, während die andere, qualitativ unbedeutendere Hälfte sich in dessen Residenzschlosse zu Hohlstein unweit Löwenberg befindet. Unter den im Ganzen etwa 600 Bildern sind sehr viele bedeutende italienische, noch mehr Niederländer des 17. Jahrh., und einige werthvolle Franzosen und Spanier.

Italiener: *Dom. Ghirlandajo*, die Anbetung der Könige, grossartige Composition von einfachen Motiven und sehr detaillirter Ausführung. *Andrea Mantegna*, eine kleine thronende Madonna, umgeben von Heiligen, in sehr verklärten Zügen. *Perugino*, eine Madonna mit dem Christuskinde auf dem Throne, umgeben von den hh. Augustinus und Hieronymus, ein Bild vom edelsten Typus der Werke des Meisters und von eigenthümlich kräftiger Färbung. *Andrea del Sarto*, Selbstportrait, von geistvollem Ausdruck und zauberischem Halbdunkel; gleich trefflich *Guercino's* büssende Magdalena, die auch in kräftiger Farbung die meisten seiner Werke übertrifft. Von *Annib. Caracci* eine kleine Madonna mit dem Kinde, umgeben von musicirenden Engeln. Aus den Venetianern sind zu nennen: *Pordenone*, die Ehebrecherin vor Christus, nicht Wiederholung des Berliner Bildes (vgl. S. 266), sondern mit ganzen lebensgrossen Figuren, und *Paris Bordone* eine reizende kleine Madonna mit dem Christuskinde und dem h. Sebastian.

Niederländer: *Rubens*, Kopf eines Kindes; *Rembrandt*, Darstellung im Tempel; *Jan Steen*, eine Bauernbelustigung in einer Schenke und eine Volksgruppe im Freien, beide meisterhaft durchgeführt; ein drittes von ihm, das eine schlafende Dame darstellt, welche ihr Gemahl durch den Rauch seiner Pfeife wecken will, zeichnet sich durch

zarten Schmelz der Behandlung, verbunden mit sicherer, freier Pinselführung aus. *David Teniers d. J.*, ein Fischmarkt; *Adrian v. Ostade*, eine Bauerngesellschaft. Von *Metzu* ein Herr, der einer mit weissem Atlaskleide angethanen Dame ein Glas anbietet; von *Gerhard Dow* eine Aepfelschälerin von reizendem Ausdruck des Gesichtes und ganz in der technisch vollendeten Weise des Meisters.

Unter den Landschaften der Niederländer nehmen unbedingt die erste Stelle zwei von *Hobbema* und eine von seinem Lehrer *Ruysdael* ein. Von Letzterem eine grössere Eichengruppe am Meeresstrande, sehr poetisch aufgefasst, von Ersterem eine verhältnissmässig grosse Composition (mit einer Mühle und einem Bauernhause) von so energischer Naturhoheit, Klarheit und technischer Vollendung, dass sie zu den vollendetsten Werken der niederländischen Landschaftsmalerei gehört; das zweite von *Hobbema* ist kleiner, einfacher im Stoffe, aber von grosser Wirkung durch den Contrast der gelben Blätter gegen die dunkleren Laubpartien. Ferner Landschaften von *Jan Wynants*, *Everdingen*, *Joh. Both* u. A.

Hieran reihen wir eine Schmiede von *Wouwermann*, eine Mondnacht von *Artus v. d. Neer*, eine Landschaft mit Vieh von *A. Cuyp*, eine Viehheerde von *Adrian v. d. Velde* und einen an einem Zaune stehenden Stier von *Potter*. Seestücke von *Backhuysen* und *Wilh. v. d. Velde;* von Ersterem 3, unter denen besonders die beiden mit bewegter See beachtenswerth sind; von Letzterem eine meisterhafte, ruhige See von höchst vollendeter Klarheit des Wassers. — Endlich noch von *Huchtenburg* ein grosses Schlachtenbild aus dem 30jährigen Kriege, von *Hondekoeter* ein Pfau und ein von Meerschweinchen und sonstigen Zwei- und Vierfüsslern umgebener Hahn, von *de Heem* und *Daniel Seghers* Blumenstücke und von *Neefs* 3 meisterhafte Architekturstücke.

Aus der französischen Schule besonders *Watteau's* fackel- und mondbeleuchteter Park, und aus den Bildern der Neuzeit Werke von *Schadow*, von *Veit* eine h. Helena, von *Max Zimmermann* eine Landschaft, und Cartons von *Veit* und *Overbeck*.

Zu den künstlerisch interessanten Punkten Schlesiens gehört das kaum 2 St. von der Breslau-Kohlfurther Eisenbahn an der Oder gelegene, sehr umfangreiche Kloster Leubus, das in seinem jetzigen Zustande zwischen 1685 und 1735 erbaut, eine Hauptfronte von 710 F. Länge hat, aus der die Thürme der 1150 erbauten Klosterkirche hervorragen. Im Innern dieser Kirche ausser vielen Wandgemälden der Rococozeit manche treffliche mittelalterliche Denkmale, unter denen auch eine der gravirten Grabplatten, wie wir

sie schon an andern Oertern des nördlichen Deutschlands (Stralsund, Schwerin, Lübeck) gesehen haben. Die hier befindliche, welche den Herzog Boleslaus Altus von Schlesien darstellt, mag etwa ums J. 1300 geschaffen sein.

Sagan,

an der Hansdorf-Glogauer Eisenbahn gelegen, verdient wegen mancher Gebäude und namentlich wegen des in grossartigen Verhältnissen aufgeführten und wahrhaft fürstlich eingerichteten Schlosses der Herzogin Dorothea mit seinen Kunstschätzen und Parkanlagen mehr Aufmerksamkeit, als die Mehrzahl der vorüberfliegenden Reisenden ihm zu widmen pflegt, obgleich sich nicht leugnen lässt, dass, nach dem 1855 erschienenen Kataloge jener Kunstsammlung zu urtheilen, unter den 435 Nummern der Gemälde (über 100 derselben sind Familienportraits) sich nicht allein viele blosse Copien befinden, sondern auch gewiss manche mittelmässige Leistungen; wenigstens bringt der ordnungslose Katalog eine Menge von Malernamen, die, wenn man etwas Weiteres über sie wüsste, jedes Künstlerlexikon bereichern könnten.

Worin daher nach Abzug jener Portraits und dieser obscuren Namen die starke Seite der Sammlung zu suchen ist, vermag ich nicht zu sagen. Aus den italienischen Schulen nur sporadische Erscheinungen; aus den niederländischen des 17. Jahrh. sind *Terburg*, *Netscher*, *Hobbema* (?), *Berghem*, *Pynacker*, *Everdingen*, *Backhuysen*, *P. Neefs*, aus den Franzosen *Claude Lorrain*, *Lesueur*, *Watteau*, aus der klassischen Zeit *Angelika Kauffmann*, *Ph. Hackert* (6 Landschaften), der Dresdener *Joh. Christ. Klengel*, und aus der Neuzeit der Holländer *Ommeganck* mit Viehstücken, der farbenglühende Venetianer *Nerly* mit seinen Architekturbildern, der Genfer Landschaftsmaler *Diday*, der Franzose *Gudin* und der Berliner *Karl Begas* zu nennen.

Die Skulpturensammlung des Schlosses (61 Nummern) enthält, ausser vielen Portraitstatuetten und Nachbildungen nach Antiken, einige Originalwerke von *Pigalle*, *Tenerani*, *Tadolini*, *Emil Wolff* und *Wichmann* (die Wasserträgerin); ferner Candelaber, kunstvolle Schalen und dgl.

Ein sehr hübscher Bau der Stadt ist die von der genannten Herzogin im reinsten gothischen Stile erbaute, oder vielmehr umgeschaffene Kirche zum h. Kreuz, deren Westseite zu 5 kleinen abgetreppten Spitzgiebeln sich erhebt, die von Fialen flankirt werden. Hinter denselben steht der als Dachreiter ziemlich hohe Thurm mit achtseitiger Pyramide.

Berlin.

Zu Seite 227. Eines der neuesten Meisterwerke des 80jährigen Mei-

sters *Rauch* ist das in seinem Atelier (im Lagerhause) ausgestellte Modell der für den künftigen Dom bestimmten Statue des sitzenden Moses, der (nach Exod. 17, 10 ff.) im Gebet die Arme emporhebt, welche von Aaron und Hur unterstützt werden.

Zu S. 246. Auf dem Gartenplatze vor der Bauakademie sollen Albrecht Thaer, der Begründer der rationellen Landwirthschaft, und der Geh. Rath v. Beuth, der Begründer des Gewerbeinstituts, in Statuen aufgestellt werden, jener von *Rauch*, dieser von *Kiss*. Also Landwirthschaft und Gewerbfleiss, welche eng mit einander verbunden, als die Quellen des materiellen Wohlstandes zu betrachten sind.

Zu S. 313. Sp. 1. Die Gemäldesammlung des verstorbenen Banquier Michael Wolff ist im J. 1857 öffentlich versteigert worden.

Magdeburg.

Zu S. 380. Die Statue des Ober-Bürgermeisters Franke steht nicht im Friedrich-Wilhelms-Garten, sondern sieht noch ihrer Aufstellung auf dem Marktplatze, in der Nähe der Reiterstatue Otto's des Gr. entgegen.

Zerbst. *)

Zu S. 442. In der Nikolaikirche ein 18 F. langes, 14 F. hohes Bild mit kolossalen Figuren, darstellend die Speisung der Israeliten in der Wüste durch Manna, von *Franz Schubert* in Berlin, und ein dreitheiliges Altarbild mit lebensgrossen Figuren: Kommt her zu mir Alle u. s. w., von dem Dessauischen Hofmaler *Heinrich Beck*.

In der plump und roh in romanischem Stile erbauten, nachher gänzlich verunstalteten Bartholomäuskirche ein interessantes Gemälde von dem *jüngeren Cranach:* die Taufe Christi mit lebensgrossen Figuren, ganz vorn kniet der für die Reformation merkwürdige Fürst Wolfgang, etwas weiter zurück stehen die anhaltischen Fürsten und noch etwas ferner die damaligen Reformatoren, lauter Portraits. Im Hintergrunde die Städte Wittenberg und Koswig.

Dessau.

Zu S. 443. Gemäldesammlung des Schlosses: Das Bild von *Perugino* stellt eine h. Jungfrau dar mit dem h. Joseph und zwischen ihnen 2 Engel, welche das auf dem Boden liegende Kind anbeten; im landschaftlichen Hintergrunde die heranziehenden 3 Könige. — Von *Borgognone* eine grossartige, von tiefer Innigkeit erfüllte Madonna auf Wolken sitzend, mit dem Kinde auf dem Schoosse, auf Goldgrund. Von *Raphael* eine kleine Madonna, die das vor ihr auf einer Mauer sitzende Jesuskind anbetet; neben ihr der h. An-

*) Zerbst und Dessau nach gütigen Mittheilungen des Hofmalers Herrn Beck.

tonius von Padua mit einer Lilie. Das zierliche Bildchen ist dem Stile nach in die Zeit des Mailänder Sposalizio, also ins J. 1504 zu setzen. — Die Studienköpfe zu dem ,,angeblichen *Leonardo da Vinci*'' sollen sich in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand befinden.

Neuere Bilder im Schlosse: von *Franz Schubert* ein grosses Abendmahl, und Jakob und Rahel am Brunnen, von *Ferd. Hartmann* die 3 Marien am Grabe, von *Olivier* und von *A. Achenbach* Landschaften.

Zu S. 445. Der ,,angebliche *Raphael*'' ist eine Wiederholung der bekannten belle Jardinière im Louvre, doch ist die Landschaft eine ganz andere und in den Gewändern manche Abweichungen, so dass das Bild wol unter Raphael's Augen und mit seiner Nachhülfe gemalt ist. Wann und wie es nach Dessau gekommen, ist unbekannt.

SACH-REGISTER.

Aachen, Münsterkirche S. 4. Rathhaus, Fresken 6.
Aken, Thurmbau 441.
Altenberg bei Köln, Cisterciensérk. 34.
Altenberg bei Wetzlar, Kirche 95.
Altenburg, Schlosskirche 143. Kunstmuseum des Pohlhofes 144.
Altenkirchen, Kirche, Swantevitsbild, 348.
Andernach, Pfarrkirche 43.
Anklam, Marienk., Altarschrein 342.
Annaberg, Annakirche 150, Reliefs 151, Altarbilder 152.
Apollinarisberg, Kirche, Fresken 40.
Arnstadt, Liebfrauenk., Grabdenkmal 112.
Arnstein, Abtei 92.

Bacharach, Wernerskirche 58.
Bendorf, Kirche 46.
Berlin, Bedeutung in der Kunst 219. Statuen des gr. Kurfürsten 220. Der Helden des 7jährigen Krieges. Brandenb. Thor u. Victoria. Nationaldenkmal. Friedenssäule 221. Statuen am Opernplatz 222. Friedrich Wilhelm's III. Friedrich's d. Gr. 223. Statuen der Schlossbrücke 224. Kirchen 225 ff. Klosterkirche 225. Marien- u. Nicolaikirche. Dom 226, Grabmal des Kurf. Joh. Cicero 227, Campo santo, Fresken 227. Hedwigsk. Friedr. Werdersche K. 230. Jacobik. Matthäik. Bethanien 231. Marcusk. (mit Grundriss) 232. Michaelisk. Andreask. Petrik. 233. Kunstwerke in anderen Kirchen 234. Königl. Schloss 234. Schlosskapelle 237. Palais Friedr. Wilhelm's III. 238. P. der Fürstin Liegnitz. Gemälde im Schloss Bellevue 239. Zeughaus 241. Königswache. Opernhaus 242. Schauspielhaus 243. Singakademie. Akad. der Künste 244. Bauakademie 245, Schinkelmuseum 246. Altes Museum 246 ff. *Kiss'* Amazone 247, Fresken der Vorhalle 248, Skulpturengalerie 248, Teppiche in der Rotunde 256, Gemäldegalerie (m. Grundriss) 257 ff., ältere ital. Schulen 258, umbrische Schule 260, *Raphael* 261, *Correggio*, Venetianer 264, Eklektiker u. Naturalisten 266, das Genter Altarbild 267, Nachfolger der Eyck's 270, altdeutsche Meister 272, Rubens und seine Zeit 273, Genre, Landschaft, Thiermaler u. A. 275. Spanier u. Franzosen 278, Antiquarium 280, Vasensammlung 281. Neues Museum (mit Grundriss) 286 ff., ägyptisches Museum 289, nordisches Museum 291, Säle des Hauptgeschosses 292, Treppenhaus u. *Kaulbach's* Wandgemälde 294, oberstes Geschoss, Kupferstichkabinet 297, Kunstkammer 298. Universität u. Mus. christl. Alterthümer 299. Königl. Bibliothek, Miniaturen 299. Privatsammlungen, des Cons. Wagener 300, des Grafen Raczynski 305, Kaufmann Ravené 307, Grafen Redern 310, Ob. Reg. Rath Bartels 311, andere Privatsammlungen 312. Verein f. Kunstfreunde 317. Krollsches Etablissement 317. Moabit, Kirche 318. Nachtrag 522.
Bernau, Kirche 319.
Bernburg, Marienkirche 440.
Biebrich, Schloss 59.
Bielefeld, Marienk., Altarbild 471.
Blankenburg, Schloss 403.
Bonn, Münsterkirche 35. Statue Beethoven's 36. Der Friedhof. Fresken der Aula 37.
Boppard, Pfarrk. Carmeliterk. 57.
Brandenburg, Dom, Altarschreine 375, Modell der Marienk., Portalreliefs 376. Katharinenk., 12 Apostel 376.

Braunschweig, der Löwe. Lessingstatue. Dom 416. Wandgemälde 417. Martinik. 418. Katharinenk. Andreask. Rathhaus. Museum 419. Schloss 420.
Brauweiler, Abteik. u. Kapitelsaal 8.
Bremen, bauliche Particularität. Olbersstatue. Vase 457. Gustav - Adolfstatue. Dom 458. Rathhaus 459. Kunsthalle 460. Privatsammlungen 461.
Breslau, Reiterstatue Friedr. d. Gr. Blücherstatue 211. Elisabethk., Maria-Magdalenenk., Portal 212. Dorotheenk. Vincenzk. Dominikanerk. 213. L. Frauenk. h. Kreuzk. 214, Denkmale derselben 215. Dom zu St. Johann 215, Grabplatte. Rathhaus. Gemäldesammlung 216.

Calcar, Stiftskirche, Altarbild *Johann's v. Calcar* 506.
Cammin, Dom 324, Prachtgeräthe 325.
Cassel, 2 Statuen. Museum 98. Miniaturen in der Bibl. Gemäldesammlung 99.
Celle, *Martin de Vos* 451.
Charlottenburg, Mausoleum 318.
Chemnitz, Portalskulpturen 152.
Chorin, Ruinen der Cistercienserk. 319.
Cleve, Stiftskirche 506. Bild von *Meister Wilhelm* 507.
Coblenz, Castorkirche, Grabdenkmal, Wandgemälde 44. Jesuitenk. Gemäldegalerie 45.
Cöslin, Marienkirche 328.
Colberg, Marienk., Lettner, siebenarmiger Leuchter 326, Taufbecken, Kronleuchter, Wandmalereien 327.
Conradsburg, Ruinen der Benedictinerk. 400.
Corvey, Abteik. 494.

Danzig, Bauart der Stadt. Marienk. 329, Altäre, „das Danziger Bild“ 330, Glasmalereien. Andere Kirchen. Artushof 332. Rathhaus. Sammlungen 333.
Dessau, *L. Cranach* in d. Stadtkirche. Schloss, Gemäldegalerie. Deckengemälde im Hoftheater 443. Amalienstiftung 444. Schloss im Georgengarten 445. Nachtrag 523.
Dirschau, Weichselbrücke 335.
Doberan, Cistercienserk. 353, Chorstühle, Altäre 354.
Dortmund, Marienkirche 498, Chorstühle, Altar-Flügelbilder. Reinoldikirche 499, Skulpturen, Malereien 500. Kathol. Pfarrk., Altarbild von *Dunwegge*. Rathhaus 501.
Dresden, Bedeutung in der Kunst 155. Moritzdenkmal. Reiterstatue Fr. August's des Starken 157. Cholerabrunnen. Denkmal Fr. August's des Gerechten. Des Königs Anton. Todtentanz 158. Kathol. Kirche. Frauenkirche. Synagoge 159. Japanisches Palais, Antikensammlung 160. Bibliothek 162. Neues Museum 163 ff., Gemäldegalerie (mit Grundriss) 166 ff., Teppiche 167, Italiener des 15. Jahrh., *Raphael's* Madonna 168, Raphaelisten 169, *Correggio* 170, Eklektiker 171, Naturalisten 172, Spanier, Venetianer 173, *Tizian* 174, *Paul Veronese* 175, Altniederländer 176, *Holbein's* Madonna 177, *Rubens* u. seine Zeit 178, Genremaler 182, Landschaften 185, Idyllenmaler 186, class. Periode, Neuzeit 187, Kupferstich-Incunabeln 188, *Canaletto*-Sammlung 189. Der Pasquino. Zwinger 190. Königl. Schloss, grünes Gewölbe 191, *Bendemann's* Wandgemälde 192. Theater 196. Sammlung v. Quandt's. Ateliers 197. Museum im grossen Garten 198.
Drübeck, Klosterkirche 404.
Drüggelte, Taufkapelle 487.
Düsseldorf, Kunstperioden. Lambertusk. Freskobild in der Max-Pfarrk. 509. Bilder in der Andreask. Reiterstatue. Städtische Gemäldesammlung 510. Museum Ramboux. Sammlung von Handzeichnungen 511. Kunstwerke im Privatbesitz 512.

Eberbach, ältere u. jüngere Kirche 59.
Egstersteine, Reliefs 492.
Eisenach, Nikolaik. 102; s. auch Wartburg.
Eisleben, Andreaskirche, Luthers-Kanzel, Teppiche 434.
Elberfeld, Fresken im Rathhause 513.
Emmerich, Münster, Krypta 507, Reliquienschrein. Algundenkirche 508.
Erfurt, Dom (mit Grundriss) 107, Portalbau 109, Reliefs, Kreuzgang. Severikirche 110, Taufstein. Altarwerk der Reglerkirche. Sammlung Würschmidt 111.
Essen, Münsterkirche, Taufkirche 502.

Fischbeck, Klosterkirche 495.
Frankfurt a. M., Bedeutung in der Kunst. Dom 69, Grabmale u. Gemälde 70. Kaiserbilder im Römer 71. Steinernes Haus. Börse. Goethe-Denkmal 72. Gutenbergsdenkmal. Hessendenkmal. Bethmann's Museum. Friedhof 73. Stadtbibliothek. Städelsches In-

stitut 74, älteste Malereien, Venetianer 75, andere Italiener 76, Altniederländer u. Altdeutsche 77. Niederländer des 17. Jahrh. 79, Franzosen u. Spanier, *Overbeck's* Triumph der Religion 82, *Veit's* Einführung der Künste in Deutschland 83, andere Bilder der Neuzeit, *Schadow* 84, *J. Hübner*, *Lessing* 85, Landschaften 86. Privatsammlungen 87.
Frankfurt a. O., Marienk., siebenarmiger Leuchter 218, Taufbecken 219.
Frauenburg, Dom 337.
Freiberg, goldene Pforte 153, Kanzeln u. Grabdenkmale im Dom 155.
Freiburg a. d. Unstrut, Stadtkirche. Doppelkapelle 124.
Fritzlar, Stiftskirche 98.
Frose, Klosterkirche 398.
Fürstenwalde, Sakramenthaus im Dom 219.
Fulda, Michaelskirche 90. Dom 91. Bonifaciusdenkmal 92.

Geisenheim, Kirche 59.
Gelnhausen, Ruinen des Kaiserpalastes 88. Pfarrkirche 89.
Gernrode, Stiftskirche 401, Gerokapelle, Krypten 402, Kreuzgang 403.
Glogau, Madonnenbild im Dom 217.
St. Goar, Stiftskirche. Lorelei-Darstellungen 57.
Görlitz, Petri-Paulik. 208, Krypta 209. Kapelle z. h. Kreuz 210.
Göttingen, Bild in der Bibliothek 430. *Raphon's* Bild in der Universitätssammlung 431.
Goslar, Vorhalle des Kaiserdomes 404, Krodoaltar, Altarbilder 405. Marktkirche, Kloster Neuwerk 406; s. auch Richenberg.
Gotha, Kunstkabinet, Alterthümer, gemischte Kunstsammlung 103. Evangeliarium in der Bibl. Gemäldesammlung 105.
Greifswald, Jacobik. Marienkirche 342. Nikolaikirche. Teppiche. Universitäts-Denkmal 343.
Grotenburg, Hermannsdenkmal 493.
Güls, Kirche 45.

Halberstadt, L. Frauenk. 384, Reliefs 385, Wandmalereien 386, Dom (mit Grundriss) 387, Bischofsstuhl 388, Teppiche 389, Kirchenschätze, *Raphon's* Bild. Sammlung des Frhrn. v. Spiegel 390. Des Dr. Lucanus 391. Holzbauten 393.
Halle, Marktkirche 127, Altarschrein, rother Thurm. Rathhaus. Moritzkirche 128, Wandelaltar. Ulrichskirche, Wandelaltar, Taufbecken 129. Denkmal Franke's 130.
Hamburg, Nikolaik. 452. Katharinenk., Glasmalerei, Altar. Petrik. 453. Michaelisk. Börse. Schauspielhaus. Ein Bild von *Overbeck* 454. Gemäldegalerie 455. Privatsammlungen 456.
Hameln, Stiftskirche 495.
Hamersleben, Augustinerkirche 414.
Hamm, Pfarrk. Klosterk. 472.
Hanau 88.
Hannover, öffentliche Denkmale 424. Marktkirche. Aegidienkirche. Königl. Schloss 425, Kapelle. Hoftheater 426. Rathhaus 427. Museum für Kunst u. Wissenschaft. Königl. Bibliothek 428. Sammlung Hausmann. Schloss im Georgengarten 429.
Hecklingen, Klosterkirche 398, Skulpturen 399.
Heiligenkreuz bei Meissen, Klosterruine 207.
Heiligenstadt, Marienk. 432. Annakapelle 433.
Heisterbach, Ruinen der Abteik. 39.
Heltorf, Fresken im Schlosse 512.
Herford, Münsterk. Bergerk. Johannisk., Glasmalereien, Miniaturen 470.
Hermannsdenkmal 493.
Herrenhausen, Mausoleum 429.
Hildesheim, Dom, Thürflügel 408, Bernwardssäule 409, Taufkessel, Kronleuchter u. a. Kirchenschätze 410. Bernwardskreuz 411. Michaelsk. (m. Grundriss) 411, Reliefs, Deckengemälde 412, Kreuzgang. Godehardik. 413. Holzbauten 414.
Hochkreuz, das, bei Bonn 40.
Höchst, Justinuskirche 68.
Höxter, Kilianskirche 494.
Hohlstein, Gemäldesammlung 520.
Hude, Ruinen der Cistercienserk. 462.
Huyseburg, Benedictinerk. 393.

Jena, Denkmal Joh. Friedrich's 516.
Jerichow, Klosterk. m. Krypta 377.
Igel, röm. Denkmal 55.
Ilsenburg, 404.
Jüterbog, Nikolaik., Schrank, Sakramenthäuschen 455. Frauenthor 456.

Kiedrich, Kirchen 59.
Kobern, Matthiaskapelle 46.
Köln, Maria auf d. Capitol (m. Grundriss) 10, Bildwerke u. Malereien 11. Gross St. Martinsk. Apostelk. 12. Andreask. Gereonsk. 13. (m. Grundriss). Andere roman. Kirchen 15. Kunibertsk. 15, Glasmalereien. Der Dom 16,

Anlage (m. Grundriss) 17, Aeusseres u. Thürme 19, Inneres, Tumba der h. 3 Könige, Grabdenkmale 22, Chorstatuen, Skulpturen 23, Clarenaltar, Dombild 24, *Overbeck*, Wandmalereien 25, Glasgemälde 26. Minoritenk. Severinsk. *Rubens'* Bild in der Petersk. 27. Rathhaus. Städtisches Museum, *Meister Wilhelm* 28, u. *Stephan* 29, andere niederdeutsche Meister 30, *Dürer*, Bilder der Neuzeit 31. Erzbischöfl. Museum. Privatsammlungen 32. Nachtrag 516.

Königsberg, Dom 337. Dreikönigsthor. Statue Fr. Wilhelm's III, 338. Gemäldegalerie 339. Malereien im Bahnhofsgebäude 340.

Königslutter, Kirche m.Kreuzgang 422.

Laach, Klosterkirche 42.

Landsberg bei Halle, Doppelkapelle 131.

Leipzig, öffentliche Denkmale 132. Universitätsgeb. Fresken im Paulinum. Kathol. Kirche, Altarbild 133. Städtisches Museum, *L. Cranach*, Bilder der Neuzeit 134. Fresken im Härtelschen Hause 137.

Leubus, Kloster 521.

Liegnitz, Petri-Paulik. 211. 517. Das Minutolische Institut, Gemäldesammlung 517.

Limburg, Dom 93, Taufstein 94.

Linz a. Rh., Altarbild 41.

Lippstadt, Marienk., Tabernakel 477.

Loccum, Abteikirche 463, Altarschrein, Kreuzgang 464.

Löwenberg, Gemäldesammlung 520.

Lübeck, Charakter der Stadt 362. Dom, Grabplatte 363, die Passion v. *Memling* 364. Marienkirche, Grabplatte 365, Glasmalereien, altniederländische Bilder, *Overbeck* 366. Katharinenkirche. Rathhaus 367.

Lüneburg, goth. Kirchen 452.

Lünen, Copie des Liesborner Altarbildes 502.

Lützschena, Gemäldesammlung 138.

Magdeburg, Denkmal Otto's d. Gr. und Franke's 380. 523. L. Frauenk. Dom (mit Grundriss) 381, Skulpturen 382, Grabdenkmal des Erzb. Ernst 383, Glasgemälde, Kreuzgang 384.

Mainz, Gutenbergsdenkmal. Dom (mit Grundriss) 60, Gotthardskapelle 63, Grabdenkmale, Bronzethüren 64, andere plastische Werke. Stephanskirche. Theater. Städtisches Museum 65.

Marburg, Elisabethkirche 95, Lettner, Sarkophag, Altäre, Portalskulpturen 96.

Marienburg, Schloss 335, grosser Remter 336. Rathhaus 337.

Marienfeld, Cistercienserk. 471, Kunstwerke darin 472.

Meiningen, s. Band II.

Meissen, Dom (mit Grundriss) 199, Lettner 201, höckeriger Thurm, Anbauten 202, Westthürme, Portalskulpturen, Sarkophag Friedr. des Streitbaren 203, Grabplatte, Altarbilder 204, Statuen, Sakramenthäuschen 205. Schloss 206.

Memleben, Klosterruine 437, Wandmalereien, Krypta 438.

Merseburg, Dom 125, Grabdenkmal Rud. v. Schwaben, Taufstein, Krypta 126. Neumarktsk. 127.

Methler, Kirche 496, Wandmalereien 497.

Minden, Dom 464. Kreisgerichtsgebäude 465.

Moabit, Kirche 318.

Möllenbeck, Kirche 496.

Mühlhausen, Marienk. 435. Blasiusk. 437.

Münden, Blasiuskirche 430.

Münster, Dom (mit Grundriss) 473, Vorhalle 475, Apostelgang, eine Pietà, Tafelbild, Glasgemälde. Ludgerik. 476. L. Frauenk., Westthurm. Lambertik. (m. Grundriss) 477. Kunstwerke in der Stiftsk. St. Mauritz. Rathhaus 480. Provinzialmuseum. Akademie 481. Privatsammlung 482.

Naumburg, Dom 120, zwei Lettner 121, Thürme, Krypta 122, Statuen im Westchor, Gemälde 123. Bild in der Stadtkirche 124.

Neuss, Quirinsk. 514, Fresken 515.

Nienburg a. d. Saale, Schlosskirche 440, Grabdenkmal Dittmar's 441.

Nordhausen, Brunnen von *Rietschel*. Dom 433.

Oberwesel, Frauenkirche, Altarbilder. Martinskirche 58.

Oldenburg, Kunstwerke im Schloss u. auf dem Friedhofe 462.

Oliva, Klosterkirche 334.

Osnabrück, Dom 466, 5 Reliquienkasten 467, Taufbecken, Tabernakel. Marienk. 468, Altarwerk. Rathhaus. Möserstatue 469.

Oybin, Klosterruinen 207.

Paderborn, Bartholomäuskapelle. Dom 489, Portal 490, Krypta. Krypta des Klosters Abdinghof 491.

Pasewalk, Marienkirche 341.

Paulinzelle, Ruine der Klosterk. 112.
Petersberg bei Halle, Klosterk. Annakapelle 130.
Pforta, Kirche 119, Skulpturen, Bild von *Schadow*, Christusstatue 120.
Pillnitz, Deckengemälde im Schlosse 156.
Potsdam, Nikolaikirche 368. Andere Kirchen. Rathhaus. Königl. Schloss 369. Friedenskirche, Pietà v. *Rietschel* 370. Schloss Sanssouci 371. Antikentempel. Freundschaftstempel. Neues Palais 372. Charlottenhof 373. Marmorpalais. Babelsberg 374.
Prenzlau, Marienkirche 319.
Putbus, Schloss 348; s. auch Rügen.

Quedlinburg, Schlosskirche 394, altes Münster. Marterkammer 395, Busskapelle, Kunstwerke im Zither 396. Krypta der Wipertikirche 397.
Querfurt, Schloss 438, Schlosskirche, Grabdenkmal 439.

Ratzeburg, Dom 362.
Rheineck, Fresken im Schlosse 42.
Rheinstein, Burg. Clemenskirche 59.
Richenberg bei Goslar, Krypta 406.
Riddagshausen, Cistercienserk. 423.
Röbel, Malereien in der Kirche 359.
Rostock, Marienkirche 351. Petrik. Jacobik. Nikolaik. Blücherstatue 352.
Rüdesheim, Brömserburg 59.
Rügen, zwei Denkmale von *Stürmer*. Jagdschloss. Spyker. Altenkirchen 348, Swantevitsbild 349; s. auch Putbus.

Sagan, herzogl. Schloss, Gemälde 522. Skulpturen 522. Kreuzkirche 522.
Sagard, 348.
Salzwedel, 451.
Saugerhausen, Ulrichskirche 433.
Sanssouci, s. Potsdam.
Sayn, Kirche. Gemäldesammlung 46.
Schlawe, 328.
Schneeberg, Pfarrkirche, Altarwerk 150.
Schulpforta, s. Pforta.
Schwarzrheindorf, Doppelkirche 38.
Schwerin, Dom 357, Grabplatten 358, Malereien 359. Schloss, Glasmalereien 360. desgl. in der Schlosskirche. Gemäldegalerie. Antiquarium 361. Andere Kunstwerke 362.
Sinzig, Kirche u. Altarbild 41.
Söder, Gemäldegalerie 407.
Soest, Dom 482, Patrokluskasten. Petrik., Altarschnitzwerk 484. Wandgemälde der Nikolaikapelle. Marienk. zur Höhe 485, Altarbild. Marienk. zur Wiese 486, Flügelaltar, Antipendium, Altarbild 487.
Spyker auf Rügen 348.
Stargard, Marienk. 322. Rathhaus 323.
Stendal, Dom 379.
Stettin, Johannisk. Jacobik. 320. Peter-Paulsk. Schloss u. Schlosskirche. Statue Friedr. d. Gr. 321.
Stolpe, Grabdenkmale in der Schlossk. 328.
Stolzenfels, Fresken auf der Burg 56.
Stralsund, Nikolaikirche 344, Grabplatte, zwei Altarschreine 345. Jacobikirche, Holzskulpturen. Marienkirche 346, Glasgemälde 347. Rathhaus 348.

Tangermünde, Rathhaus 378.
Tempzin, Altarbild der Kirche 359.
Thalbürgel, Ruine der Klosterk. 118.
Treptow a. d. Rega, Marienk. 325.
Tribsees, Altarschrein 349.
Trier, Amphitheater. Kaiserpalast. Basilika 47. Porta nigra 48. Dom (mit Grundriss) 49, Kreuzgang. L. Frauenkirche (mit Grundriss) 51, Portalskulpturen 52. Der Codex aureus 53.

Vallendar, Kirche v. *Lassaulx* 45.
Verden, Dom 456.

Wartburg, Landgrafenhaus, Fresken v. *Schwind* 101.
Wechselburg, Schlosskirche 145, Kanzelskulpturen 146, Altarbau 147.
Weimar, Altarbild der Stadtkirche 113. Herderstatue. Goethe-Denkmal. Schiller-Goethe-Denkmal 114. Fürstenhaus 115, Cartons u. Handzeichnungen 116. Dichterzimmer im Residenzschlosse 117. Ateliers 118. Nachtrag 516.
Werden, Abteikirche 503.
Wernigerode, Holzbauten 403.
Wesel, Bild im Rathhause 504.
Wetzlar, Dom 94, Skulpturen 95.
Wiesbaden, kathol. Kirche 66. Kursaal. Sammlungen im Schlösschen. Russisch-griech. Kapelle 67, Grabmal der Herzogin 68.
Wilhelmshöhe, Anlagen 101.
Wismar, Marienkirche 355. Georgenk. Nikolaik. 356.
Wittenberg, Lutherstatue. Schlosskirche, Denkmal Friedr. d. Weisen und Johanns des Beständigen 446, Bronzethüren. Stadtkirche, Taufbecken 447, Bilder v. *Cranach d. Ä.* u. *d. J. Cranach d. Ä.* im Rathhause 448.

Wörlitz, Gemälde im gothischen Hause 445.
Wolfenbüttel, Marienk. Miniaturen der Bibl. 415.
Wunstorf, Stiftsk. 463.

Xanten, Dom 504, Skulpturen, Altarbild 505.

Zerbst, Nikolaik. Rathhaus 442. Nachtrag 522.
Zinna, Klosterk. 450, Sakramenthäuschen 451.
Zittau, 207.
Zwickau, Marienk. 147, Altarwerk v. *Wohlgemuth* 148, heil. Grab. Altarbild der Katharinenk. 149.

KÜNSTLERREGISTER.

A. bedeutet Architekt, B. Bildner, E. Erzgiesser, K. Kupferstecher, M. Maler.

Achenbach, Andr. *M.* (geb. 1815) 58. 87. 302. 306. 309. 314. 392. 426. 511. 524.
Achenbach, Oswald. *M.* (geb. 1827) 309.
Achtermann, Wilh. *B.* (geb. 18..) 42. 476.
Adam, Albr. *M.* (geb. 1796) 142. 221. 303. 340. 370. 371. 391.
Adam, Nicolas. *B.* (1705—78) 372.
Adriaensen, Alex. *M.* (geb. 1625) 277.
Aelst, Evert van. *M.* (1602—58) 277.
Afinger, B. *B.* (geb. 18..) 344.
Agricola, Eduard. *M.* (geb. 18..) 316. 340.
Ahlborn, Wilh. *M.* (geb. 18..) 238.
Ainmüller, Max. *M.* (geb. 1807) 27. 46. 391. 453. 455.
Albani, Francesco. *M.* (1578—1660) 171.
Aldegrever, Heinr. *K.* u. *M.* (1502—1562) 273.
Algardi, Alessandro. *A.* u. *B.* (1598—1654) 252.
Amberger, Christoph. *M.* (1490—1563) 273.
Amerling, Friedr. *M.* (geb. 1803) 142.
Andreä, Aug. Heinr. *A.* (1805—46) 427.
Antiphanes, *B.* (röm. Kaiserzeit) 253.
Artois, Jacques d'. *M.* (1615—1665) 520.
Arler, Peter. *A.* 1333—13..) 208.

Backhuysen, Ludolf. *M.* (1631—1709) 81. 141. 277. 461. 521. 522.
Bähr, Karl Joh. *M.* (19. Jahrh.) 159. 188.
Bagnacavallo, (Ramenghi). *M.* (1493—1551) 169. 262.
Ballenberger, Karl. *M.* (geb. 1801) 72.
Bandel, Ernst v. *B.* (geb. 1800) 425. 454. 493.
Battoni, Pompeo. *M.* (1708—87) 187.
Bauernbreughel, s. Breughel, Peter d. Ä.
Baumgartner, Ulrich. Kunsttischler. 299.
Bayer, Aug. v. *M.* (geb. 1804) 455.
Beck, Heinr. *M.* (geb. 1788) 523.
Becker, Jacob, *M.* (geb. 1810) 69. 86. 425. 461.
Becker, Karl. *M.* (geb. 18..) 293.
Bega, Cornel. *M.* (1620—64) 80. 275.
Begarelli, Antonio. *B.* (1498—1565) 255.
Begas, Karl. *M.* (1794—1854) 42. 57. 227. 231. 234. 239. 241. 278. 308. 313. 316. 369. 373. 522.
Beham, Barthel. *M.* u. *K.* (1496—1540) 273.
Beham, Hans Sebald. *M.* u. *K.* (1500—1550 ?) 99.
Bellangé, Hippolyte. *M.* (geb. 1800) 134. 135. 314.
Bellermann, Ferd. *M.* (geb. 18..) 238. 291. 340.
Bellini, Giovanni. *M.* (1426—1516) 76. 173. 265. 306.
Beltraffio, Giov. Ant. *M.* (1467—1516) 517.
Bendemann, Eduard. *M.* (geb. 1811) 31. 71. 156. 192. 198. 239. 313.
Benkert, Joh. Peter. *B.* (1709—69) 372.
Berges, Heinr. *B.* (18..—1852) 373. 374. 377.
Berghem, Nicol. *M.* (1624—83) 81. 106. 141. 186. 217. 277. 522.
Bergmann, Georg. *M.* (geb. 1821) 135. 414.
Bernward, Bischof. *B.* (um 1000) 408. 411.
Biard, François. *M.* (geb. 1800) 134. 135. 304. 308. 313.
Bièfve, Ed. de. *M.* (geb. 1808) 238. 303. 310.
Biermann, Karl Ed. *M.* (geb. 18..) 289. 292. 520.

Blaeser, Gustav. *B.* (geb. 18..) 224. 225. 377. 380.
Blanc, Louis. *M.* (geb. 1810) 340. 426.
Blechen, Karl. *M.* (1797–1840) 239. 245. 313. 314. 316. 520.
Bles, Herri de. *M.* (1480—1550) 312.
Blumenbreughel, s. Breughel, Joh.
Bocholt, Franz v. *K.* (um 1460—80) 189.
Bodt, Jean de. *A.* (1670—17..) 369.
Bol, Ferd. *M.* u. *K.* (1611—81) 80. 182. 275.
Bologna, Giovanni da. *B.* (1524—1608) 191.
Boos, *A.* (19. Jahrh.) 66.
Bordone, Paris. *M.* (1500—70) 76. 520.
Borgognone, Ambrogio. *M.* (um 1500) 263. 523.
Bosch, Hieronymus. *M.* (1470—1530?) 272.
Bossuet, F. *M.* (geb. 18..) 137. 304. 313. 392. 455.
Both, Andr. *M.* (1609–1650) 185.
Both, Joh. *M.* (1610—1651) 185. 521.
Botticelli, Sandro. *M.* (1437—1515) 75. 196. 259. 307.
Bouchardon, Edmus. *B.* (1698—1762) 372.
Bouchot, François. *M.* (1800—42) 134.
Boumann, Georg Friedr. *A.* (1737—17..) 299.
Boumann, Johannes. *A.* (1706—76) 226. 230. 299. 369.
Bourguignon, (Jacques Courtois). *M.* (1621—76) 310.
Bouterweck, Friedr. *M.* (geb. 18..) 240.
Brandes, Georg Heinr. *M.* (geb. 1803) 391. 317.
Breughel, Joh. *M.* (1569—1625) 185. 313.
Breughel, Peter d. Ä. *M.* (1510—70) 178. 273. 313.
Breughel, Peter d. J. *M.* († 1625) 178.
Bril, Paul. *M.* (1556—1626) 106. 276.
Brouwer, Adrian. *M.* (1608—40) 183.
Brunsberg, Heinr. *A.* 376.
Bruyn, Barthol. de. *M.* (1524?—60) 31. 505.
Büring, *A.* (18. Jahrh.) 372.
Bürkel, Heinr. *M.* (geb. 1802) 106. 136. 303. 340. 391. 455.
Bürkner, *A.* 443.
Bürkner, Hugo, Holzschneider (geb. 18..) 198.
Buonarotti, s. Michelangelo.
Burgkmair, Hans, *M.* u. Holzschneider. (1472—1559) 134. 518.
Burgschmiet, Daniel. *E.* (geb. 1796) 36. 117.

Cagliari, s. Veronese, Paolo.
Calame, Alex. *M.* (19. Jahrh.) 87. 136. 304. 316. 461.
Camphausen, Wilh. *M.* (geb. 1818) 32. 455.
Canaletto (Bernardo Bellotto). *M.* (1724—80) 189. 306. 372. 407. 445.
Candid, s. de Witte.
Cano, Alonso. *M.* (1601—67) 278.
Canova, Antonio. *B.* (1757—1822) 99. 239. 255. 374.
Caracci, Annibale. *M.* (1560—1609) 66. 139. 171. 266. 373. 520.
Caracci, Lodov. *M.* (1555—1619) 171. 266. 372. 373.
Caravaggio, Michelangelo da. *M.* (1569—1609) 105. 172. (266.
Careño de Miranda, *M.* (1614—85) 279. 306.
Carriera, Rosalba. *M.* (1675—1757) 189.
Carstens, Asmus Jacob. *M.* (1754—98) 117. 245.
Catel, Franz. *M.* (1778—1856) 142.
Cavaceppi, Bart. *B.* (um 1760) 445.
Cellini, Benvenuto. *B.* u. *E.* (1500—71) 104. 420.
Chaudet, Antoine Denis. *B.* (1736—1812) 254.
Chiaveri, Gaëtano. *A.* (1689—1770) 159.
Chodowiecki, Dan. Nic. *K.* u. *M.* (1726—1801) 117.
Christophsen, Peter. *M.* (um 1416—1452) 33. 77. 270.
Cignani, Carlo. *M.* (1628—1719) 139. 171.
Clasen, Lorenz. *M.* (geb. 1812) 513. 514.
Clodt-Jürgersberg, *B.* (19. Jahrh.) 235.
Clouet, François. *M.* (um 1550) 519.
Colin, Alex. *B.* (1526—1612) 191.
Conegliano, Cima da. *M.* (1460—1518?) 76. 265.
Cornelissen, Cornelis. *M.* (1562—1638) 273.
Cornelius, Peter v. *M.* (geb. 1787) 6. 75. 197. 220. 227. 230. 239. 245. 248. 305. 515.
Correggio (Antonio Allegri). *M.* (1494—1534) 170. 245. 264. 312. 407.
Costa, Lorenzo. *M.* (1460—1535) 261.
Cranach, Lucas, d. Ä. *M.* (1472—1553) 79. 106. 113. 117. 124. 128. 134. 140. 150. 162. 177. 204. 216. 217. 226. 273. 312. 327. 375. 403. 420. 426. 443. 444. 445. 448. 519.
Cranach, Lucas, d. J. *M.* (1515–86) 113. 123. 126. 443. 447. 448. 523.
Credi, Lorenzi di, *M.* (1453—1526?) 66. 260.
Cretius, Franz Const. *M.* (19. Jahrh.) 316.
Crola, Heinr. *M.* (geb. 1804) 142.
Crozatier, *E.* (19. Jahrh.) 60.
Cuyp, Albert. *M.* (1605—83?) 80. 312. 461. 521.

Daege, Ed. *M.* (geb. 1805) 237. 292. 336. 384.
Dahl, Joh. Chr. *M.* (geb. 1788) 188. 197. 392.
Dannecker, Joh. Heinr. v. *B.* (1758—1841) 73. 462.
David, Jacques Louis. *M.* (1748—1825) 236.
Dawe, Georg. *M.* (1781—1829) 236.
Decaisne, Henri. *M.* (1799—1852) 455.
Decamps, Alex. Gabriel. *M.* (geb. 1803) 46. 315.
Deger, Ernst. *M.* (geb. 1809) 40. 41. 56. 408. 510.
Delacroix, Eugène. *M.* (geb. 1799) 315.
Delaroche, Paul. *M.* (1797—1857) 134. 307. 309. 340. 455.
Demmler, *A.* 360.
Denner, Balth. *M.* (1685—1749) 275. 361. 407.
Destouches, Paul Emile. *M.* (geb. 1794) 135.
Diday, François. *M.* (19. Jahrh.) 314. 522.
Dieckhoff, *A.* 233.
Dietrich, Chr. Wilh. Ernst. *M.* (1712—74) 156. 189. 278. 392.
Dietz, Feodor. *M.* (geb. 1813) 66.
Dinzenhofer, Johannes. *A.* (um 1700) 91.
Dolce, Carlo. *M.* (1616—86) 139. 172. 266. 310. 407. 443.
Domenichino (Domenico Zampieri). *M.* (1581—1641) 105.
Donatello, *B.* (1383—1466) 255.
Dossi, Dosso. *M.* (1474? — 1560) 169. 262.
Dow, Gerard. *M.* (1613—1680) 106. 183. 276. 312. 313. 314. 407. 420. 521.
Dowher, Wolf. *B.* (16. Jahrh.) 152.
Drake, Friedr. *B.* (geb. 1805) 222. 224. 225. 236. 348. 447. 469. 516.
Droste, *A.* 425.
Dürer, Albr. *M.*, *B.*, *K.*, Holzschneider u. *A.* (1471—1528) 66. 75. 79. 117. 140. 177. 189. 191. 204. 245. 298. 310. 407. 415. 420. 444. 445. 520.
Dughet, s. Caspar Poussin.
Dunwegge, Heinr. u. Vict. *M.* (um 1520) 501.
Dyk, Ant. v. *M.* (1599—1641) 80. 87. 100. 106. 181. 235. 274. 312. 314. 372. 420. 443. 444. 461. 462. 512. 519.

Ebenhecht, Georg Franz. *B.* († 1757) 230. 371.
Ebers, Emil. *M.* (geb. 1807) 301. 311.
Echter, *M.* (geb. 18..) 295.
Eckhout, Gerbrand van den. *M.* (1621—74) 80. 275.
Eggers, Barthol. *B.* (17. Jahrh.) 236.
Eggers, Karl. *M.* (19. Jahrh.) 123.
Ehnle, A. J. *M.* (geb. 18..) 455.
Eichens, Friedr. Ed. *K.* (geb. 18..) 295.
Eichhorn, Albert. *M.* (1811—51) 245. 374.
Eigil, Abt. (9. Jahrh.) 90.
Elsasser, Friedr. Aug. *M.* (1810—45) 316.
Elster, *M.* (geb. 18..) 237. 361.
Elzheimer, Adam. *M.* (1574—1620) 79. 106.
Ender, Joh. *M.* (1793—1854) 72.
Eosander v. Göthe, *A.* († 1723) 235.
Epiktetus, Vasenmaler. 285.
Erbkam, *A.* 232.
Erdmannsdorf, Frhr. v. *A.* (1736—1800) 445.
Erlach, s. Fischer v. Erlach.
Ertel, Sebast. *B.* (um 1600) 383.
Everdingen, Aldert van. *M.* u. *K.* (1621—75) 81. 186. 277. 461. 462. 521. 522.
Exekias, Vasenmaler 284.
Eybel, Adolf. *M.* (geb. 1808) 236. 237.
Eyck, Hubert van. *M.* (1366—1426) 267.
Eyck, Jan van. *M.* (1396—1441) 34. 77. 106. 176. 188. 267. 270. 518.
Eycken, Karl van. *M.* (geb. 1809) 32.

Fabriano, Gentile da. *M.* (um 1420—50) 259.
Facius, Angelika, Steinschneiderin (19. Jahrh.) 117.
Faustner, *M.* 453.
Fay, Joseph. *M.* (geb. 1815) 16. 513.
Ferrari, Gaudenzio. *M.* (1484—1519) 66.
Fiammingo (Franz du Quesnoy), *B.* (1594—1644) 104. 255.
Fiesole, Fra Angelico da. *M.* (1387—1455) 75. 105. 259. 517.
Fischer v. Erlach, Joh. Bernh. *A.* (1650—1724) 216. 299.
Fischer, A. F. *B.* (19. Jahrh.) 158. 222.
Fischer, Louis. *M.* 361.
Fischer, F. W. *E.* (19. Jahrh.) 239.
Fleury, Robert. *M.* (geb. 18..) 314.
Floris, Franz. *M.* (1520—70) 273.
Flüggen, Gisbert. *M.* (geb. 1811) 66.
Förster, Ernst, *M.* u. Kunstforscher (geb. 1800) 37.
Fogelberg, Benedict. *B.* (1798—1854) 458.
Fohr, Daniel. *M.* (geb. 1801) 391.
Foltz, Philipp. *M.* (geb. 1805) 32.
Fouquet, Miniaturmaler (15. Jahrh.) 87.
Francia, Francesco (Raibolini). *M.* (1450?—1517) 138. 168. 260. 443.
Franquelin, Jean Aug. *M.* (geb. 1792) 313. 340.
Friebel, L., Ciseleur. († 1856) 222.
Friedrich, Casp. Dav. *M.* (1774—1855) 156.
Fries, Ernst. *M.* (1801—33) 511.
Frisch, *M.* (1737—1815) 245.

Funk, Heinr. *M.* (geb. 1809) 86.
Fyoll, Konrad. *M.* 78.

Gaber, A. Holzschneider (geb. 18..) 198.
Gaddi, Taddeo. *M.* (um 1300—1370) 259.
Gail, Wilh. *M.* (geb. 1804) 455.
Gallait, Louis. *M.* (geb. 18..) 87. 303. 308.
Garbo, Raffaellino del. *M.* (1467—1524) 260.
Garofalo, Benvenuto. *M.* (1481—1559) 169. 306. 517.
Gasser, Hans. *B.* (geb. 18..) 516.
Gauermann, Friedr. *M.* (geb. 1807) 142. 305.
Gebhard, J. *B.* (19. Jahrh. †) 231.
Geiss, Moritz. Zinkgiesser (19. Jahrh) 343.
Genelli, Bonav. *M.* (geb. 1801) 137. 293.
Génisson, J. *M.* (geb. 18..) 310. 313.
Genschow, C. F. *B.* (geb. 18..) 360.
Gérard, François. *M.* (1770—1837) 187. 236.
Gerardus, *E.* (12. Jahrh.) 468.
Gerhard, Meister. *A.* (13. Jahrh.) 17.
Ghirlandajo, Domenico. *M.* (1449—95) 259. 520.
Gillmeister, Ernst. Glasmaler (geb. 18..) 359. 361.
Giordano, Luca. *M.* (1632—1705) 267.
Giorgione (Barbarelli). *M.* (1477—1511) 76. 139. 173. 420.
Giotto, *M.* (1276—1336) 258.
Girardet, Karl. *M.* (geb. 18..) 240.
Glinski, Julius. Glasmaler (19. Jahrh.) 213. 347.
Glockenton, Nic. Miniaturmaler († 1560) 99. 415.
Goes, Hugo v. d. *M.* (um 1450—70) 271.
Götzenberger, Jacob. *M.* (geb. 1805) 37.
Gontard, C. v. *A.* (1738—1802) 372. 374.
Goyen, Jan van. *M.* (1596—1656) 106.
Gräb, Karl. *M.* (geb. 18..) 289. 292. 310. 316.
Gräf, G. *M.* (geb. 18..) 294. 336.
Graff, Anton. *M.* (1736—1813) 106. 245.
Grass, Peter, Glasmaler (geb. 1813) 16.
Grassi, Joseph. *M.* (1768 18..) 156.
Greuze, Jean Bapt. *M.* (1725—1805) 117.
Grover, Laurenz. *E.* 363.
Grün, Hans Baldung. *M.* (1476—1552) 444. 445.
Grünewald, Matthäus. *M.* (um 1500) 128. 152. 366. 375. 444.
Grupello, Gabriel. *B.* (1658—1730) 510.
Gude, Hans. *M.* (geb. 1825) 308. 317.
Gudin, Theod. *M.* (geb. 1800) 46. 137. 302. 310. 313. 314. 340. 456. 522.
Guercino da Cento, *M.* (1590—1666) 66. 172. 372. 518. 520.
Gurlitt, Ludw. *M.* (geb. 1812) 136. 425.

Hackert, Jac. Phil. *M.* (1737—1807) 106. 191. 239. 241. 374. 445. 522.
Hähnel, Ernst Julius. *B.* (geb. 1816) 36. 156. 164. 165. 196. 198.
Häsemann, s. Hesemann.
Hals, Franz. *M.* (1584—1666) 519.
Hartmann, Ferd. *M.* (1770—1842) 156. 524.
Hartmannus, *B.* 405.
Hase, *A.* (geb. 18..) 424. 428. 463.
Hasenclever, J. P. *M.* (1810—1853) 241. 301. 309. 461.
Hasenpflug, Karl. *M.* (geb. 1802) 241. 302. 369. 391. 392. 455.
Haushofer, Max. *M.* (geb. 1811) 142. 391.
Heem, Joh. Dav. de. *M.* (1600—74) 81. 106. 141. 278. 313. 521.
Heemskerk, Martin. *M.* (1498—1574) 139.
Heideloff, Karl. *A.* (geb. 1788) 133.
Heidenreich, Gustav. *M.* (1819—55) 291.
Heine, Wilh. *M.* (1812—37) 302.
Heinlein, Heinr. *M.* (geb. 1803) 136. 142.
Heinrich v. Braunschweig, *E.* 129.
Heinrich v. Duderstadt, *M.* (15. Jahrh.) 430.
Hellweger, J. *M.* (geb. 1813) 27.
Hellwig, Jacob. *B.* 151.
Helmle, Andreas u. Lorenz, Glasmaler. (19. Jahrh.) 65.
Helst, Barth. v. d. *M.* (1613—70) 310. 312. 519.
Hemling, s. Memling.
Henning, Adolf. *M.* (geb. 1809) 237. 293.
Henschel, Joh. Werner. *B.* (1782—1849) 92.
Hermann, Karl Heinr. *M.* (geb. 1801) 37. 226. 232. 237. 336.
Hesemann, *B.* († 1856) 429.
Hess, Heinr. *M.* (geb. 1798) 26. 46. 142. 239.
Hess, Peter. *M.* (geb. 1792) 142. 239.
Hesse, Ludw. Ferd. *A.* 370.
Hessemer, F. *A.* (19. Jahrh.) 70. 74.
Hewetson, *B.* (19. Jahrh.) 424.
Heyden, Joh. v. d. *M.* (1637—1712) 81.
Heyden, Otto. *M.* (geb. 18..) 344.
Hieron, Vasenmaler. 285.
Hildebrandt, Ed. *M.* (geb. 18..) 241. 305. 309. 311. 313. 314. 316.
Hildebrandt, Theod. *M.* (geb. 1804) 301. 306. 316. 390. 391. 392. 461.
Hilgers, Karl. *M.* (geb. 1818) 309.
Hobbema, Meindert. *M.* (17. Jahrh.) 81. 277. 521. 522.
Hoffmann, Karl Wilh. *A.* 66. 67.
Hoffmann, Aug. *K.* (geb. 18..) 295.
Hoguet, Charles. *M.* (geb. 18..) 239. 309. 311.
Holbein, Hans, d. Ä. (um 1460—1523) 79.

Holbein, Hans, d. J. (1497—1554) 79. 106. 140. 152. 177. 178. 237. 272. 314. 420. 429. 445. 519.
Holbein, Friedr. *B.* 345. 447.
Holbein, Ed. *M.* 345.
Hondekoeter, Melchior. *M.* (1636—95) 141. 187. 444. 461. 521.
Honthorst (Gherardo delle notti), *M.* (1592—1668) 140. 182. 275.
Hooghe, Peter de. *M.* (1659—1722) 184. 312.
Hopfgarten, Aug. *M.* (geb. 1807) 68. 237. 292.
Hopfgarten, Emil. *B.* (1821—56) 58. 59. 66. 68. 371. 374.
Hopfgarten, Heinr. *E.* (1777—18..) 130.
Hossauer, G. Goldschmied 235.
Huchtenburg, Jan van. *M.* (1646—1733) 106. 521.
Hübner, Jul. *M.* (geb. 1806) 69. 71. 85. 128. 156. 188. 197. 198. 217. 238. 239. 240. 241. 301. 313. 392. 510. 512.
Hübner, Karl. *M.* (geb. 1814) 308. 314. 340. 426. 461.
Hulot, Wilh. *B.* (18. Jahrh.) 242.
Hunin, Aloys. *M.* (geb. 18..) 304.

Jacobi, Joh. *E.* (1666—1726) 220.
Jacobs, Emil. *M.* (geb. 18..) 107. 425.
Jacoby, Louis. *K.* (geb. 18..) 295.
Jacquand, Claude. *M.* (geb. 18..) 135. 314.
Jäger, Gust. *M.* (19. Jahrh.) 118.
Jamitzer, Christ., Goldschmied (1563—1619) 298.
Janet, s. Clouet.
Jardin, Karl du. *M.* (1635—78) 81.
Jerichau, Adolf. *B.* (geb. 18..) 456.
Imhof, Heinr. *B.* (19. Jahrh.) 373.
Imola, Innocenzo da. *M.* (um 1506—49) 262.
Ingelheim, Hans v. *A.* 70.
Joanez, Vicente. *M.* (1523—79) 310.
Johann v. Calcar, *M.* († 1546) 504. 505.
Johannes, Meister. *B.* 65.
Johannot, Alfred. *M.* u. *K.* (19. Jahrh.) 315.
Jollivet, Pierre Jules. *M.* (geb. 1803) 315.
Jordaens, Jacob. *M.* (1594—1678) 180. 312. 444.
Jordan, Rud. *M.* (geb. 1810) 301. 313. 315. 316. 461.
Isabey, Eugen. *M.* (geb. 1802) 46. 340.
Ittenbach, Franz. *M.* (geb. 1813) 40. 41.
Jury, *E.* (um 1800) 221. 369.

Kaiser, Friedr. *M.* (19. Jahrh.) 316.
Kalkreuth, Graf v. *M.* (geb. 1821) 369.
Kaltenmoser, Casp. *M.* (geb. 1806) 455.
Kaselowsky, Aug. Theod. *M.* (geb. 1812) 233. 237. 238. 293.
Kauffmann, Angelika. *M.* (1742—1808) 187. 522.
Kauffmann, Herm. *M.* (geb. 1808) 455.
Kaulbach, Wilh. v. *M.* (geb. 1805) 37. 220. 294. 305. 306. 316.
Kehren, Joseph. *M.* (geb. 1817) 7.
Kellner, Joh. Georg, Glasmaler (geb. 1811) 459.
Keyser, Nicaise de. *M.* (geb. 1813) 34. 303. 455.
Keyser, Theodor de, *M.* (1595—1660) 275.
Kirner, Joh. Bapt. *M.* (geb. 1806) 136.
Kiss, Aug. *B.* (geb. 18..) 211. 247. 249. 338. 368. 370. 454. 523.
Klein, Joh. Ad. *M.* u. *K.* (geb. 1792) 340.
Klengel, Joh. Chr. *M.* (1751—1824) 522.
Kloeber, Aug. v. *M.* (geb. um 1800) 237. 241. 243. 369. 374.
Knauer, Herm. *B.* (19. Jahrh.) 132.
Knaus, Ludw. *M.* (geb. 1829) 135.
Knobelsdorf, Frhr. v. *A.* (1698—1753) 220. 242. 369. 371. 443.
Koch, Joseph Anton. *M.* (1768—1839) 135. 141. 197. 511.
Köhler, Christian. *M.* (geb. 1809) 240. 340. 426. 510.
Koekkoek, B. C. *M.* (geb. 1803) 302. 311. 313. 314.
Koken, Eduard. *M.* (geb. 18..) 426.
Kolbe, K. W. *M.* (geb. 1781) 340. 374.
Kopisch, Aug. *M.* u. Dichter (1799—1853) 238.
Kranach, s. Cranach.
Krause, Wilh. *M.* (geb. 1803) 241. 314. 340.
Kreling, *M.* (geb. 18..) 427.
Kretschmer, Herm. *M.* (geb. 1812) 136. 311. 425.
Kretzschmar, Karl. *M.* (geb. 1802) 239.
Krüger, Franz. *M.* (1797—1857) 46. 236. 238. 425.
Kügelgen, Gerh. v. *M.* (1772—1820) 156. 187.
Kümmel, Georg. *B.* (1810—55) 311. 424. 426. 429.
Kuhn, *A.* (19. Jahrh.) 59.
Kulmbach, Hans v. *M.* († um 1545) 149.
Kummer, Robert. *M.* (geb. 1810) 136.
Kupelwieser, Leop. *M.* (geb. 1796) 72.
Kuyp, s. Cuyp.

Laar, Peter v. *M.* (1613—74) 183. 460. 462. 519.
Landseer, Edwin, *M.* (geb. 1799) 303.
Lanfranco, Giovanni. *M.* (1581—1647) 518.
Lange, Friedr. *A.* 91.

Langhans, Karl Gotthard. *A.* (1733—1808) 220. 221. 226. 242. 374.
Langhans, *A.* (19. Jahrh.) 239. 443.
Lapito, *M.* (geb. 1805) 456.
Larson, M. *M.* (geb. 18..) 314.
Lasinsky, Gustav. *M.* (geb. 1809) 53. 56.
Lassaulx, Joh. Claudius von, *A.* (19. Jahrh. †) 45. 59.
Launitz, Ed. v. d. *B.* (geb. 1795) 72. 73. 74.
Laves, *A.* (geb. 1788) 424. 425. 426. 427.
Lebrun, Charles, *M.* (1619—90) 279. 520.
Lengerich, Heinr. *M.* (19. Jahrh.) 237. 321. 374.
Lenthe, Gaston. *M.* (geb. 1790) 359. 361.
Lepoittevin, Eug. *M.* (geb. 1806) 137. 308. 311. 314.
Lequine, *E.* 222.
Lessing, Karl Friedr. *M.* (geb. 1808) 31. 69. 71. 85. 86. 217. 238. 241. 302. 304. 309. 313. 314. 315. 391. 392. 426. 510. 513.
Lesueur, Eustache. *M.* (1617—55) 82. 279. 369. 373. 522.
Leu, Aug. Wilh. *M.* (geb. 1819) 309. 340. 391. 460. 461.
Leyden, Lucas v. *M.* u. *K.* (1494—1533) 444.
Leys, Heinr. *M.* (geb. 18..) 87. 305.
Liesborner Meister, *M.* (um 1450—70) 311. 502.
Lippi, Fra Filippo, *M.* (1412—69) 75. 259. 443.
Lippi, Filippino. *M.* (1460—1505) 259.
Livi, Francesco. Glasmaler (15. Jahrh.) 366.
Loeffler, Aug. *M.* (geb. 18..) 241.
Loose, de. *M.* (19. Jahrh.) 136.
Lorrain, Claude. *M.* (1600—82) 106. 185. 276. 407. 461. 522.
Ludolf v. Braunschweig, *E.* 129.
Luini, Bernardino, *M.* (1460—1529) 77.
Lutherbourg, Phil. Jac. *M.* (1740—1812) 392.
Lyversbergische Passion, Meister. *M.* (um 1463 — um 1508) 11. 30. 41.

Mabuse, Johann. *M.* (1469—1532) 366. 445.
Maes, Joh. Bapt. Ludw. *M.* (geb. 1794) 340. 392. 455.
Magnus, Ed. *M.* (geb. 1808) 239.
Maître aux banderoles v. 1464, *K.* 188.
Mantegna, Andrea. *M.* (1430—1506) 263. 512. 520.
Marchesi, Pompeo. *B.* (geb. 1790) 74.
Marcone, Marco. *M.* (um 1500) 265.
Martersteig, Friedr. *M.* (geb. 1812) 118. 307.
Martino, Simone di, *M.* (1284—13..) 258.
Matthäi, Friedr. *M.* (1777—1845) 156.
Mecklenburg, Louis. *M.* (geb. 18..) 455.
Meer, Jan van der. *M.* († 1706) 277.
Meissner, *B.* (18. Jahrh.) 333.
Meister der h. Familien, *M.* (um 1480) 30.
Meister des Kartenspiels, *K.* 189.
Meister d. Lyversb. Passion, s. Lyversbergische Passion.
Meister der Schöpfungstage, *K.* 189.
Meister vom Tode Mariä, *M.* (um 1500) 34. 78. 177. 272.
Meister m. d. Weberschiffchen, *K.* u. *M.* 298.
Meister v. 1464, *K.* 188.
Meister v. 1480, *K.* 188.
Melchiori, Giovanni. *B.* († 1778) 230.
Melzi, Francesco. *M.* (1491 — um 1568) 260.
Memling, Hans. *M.* (um 1440—15..) 78. 139. 176. 271. 331. 364. 445.
Mengelberg, Otto. *M.* (geb. 1817) 13. 16.
Mengs, Anton Raphael. *M.* (1728—79) 156. 159. 187. 189. 278.
Menzel, Adolf. *M.* (geb. 18..) 308. 314. 316. 317. 336.
Merz, Casp. Heinr. *K.* (geb. 1806) 295.
Messina, Antonella da. *M.* (1414—93) 75. 264.
Messys, Joh. *M.* (geb. um 1500) 177.
Messys, Quintin. *M.* (um 1460—1529) 78. 167. 177. 311. 518.
Metzu, Gabriel. *M.* (1615-58) 141. 184. 521.
Meyer, J. G. v. Bremen. *M.* (geb. 1816) 88. 460. 461.
Meyer v. Mannheim. *M.* (19. Jahrh.) 391.
Meyerheim, Ed. *M.* (geb. 18..) 136. 239. 302. 308. 313. 314. 391.
Michel, Sigisbert. *B.* (18. Jahrh.) 221.
Michelangelo Buonarotti, *A.*, *B.* u. *M.* (1474—1564) 104. 117. 191. 313. 420. 512.
Miereveldt, Mich. *M.* (1567—1641) 407. 445. 519.
Mieris, Franz v. *M.* (1635—81) 80. 141. 184. 314.
Mignon, Abraham. *M.* (1640—79) 81.
Miller, Ferd. v. *E.* (geb. 1813) 114.
Minjon, Joseph. *M.* (geb. 1818) 391.
Möller, Karl Heinr. *B.* (geb. 1830) 224.
Moller, Georg. *A.* (geb. 1784—18..) 62. 65. 66.
Molthan, *A.* 426. 427.
Molyn, Peter (Tempestà). *M.* (1643—1701) 185.
Monten, Dietrich. *M.* (1799—1842) 426.
Moretto (Alessandro Bonvicino), *M.* (1500?—1574) 76. 197. 265.
Morgenstern, Christ. *M.* (geb. 1805) 86. 87.
Morhagen, Bernh. *M.* (geb. 1814) 392.

Moro, Anton. *M.* (1512—1575 ?) 273.
Moroni, Giov. Batista. *M.* (1525—78) 76. 266.
Mostaert, Jan. *M.* (1499—1555) 366.
Mücke, Heinr. *M.* (geb. 1806) 217. 301. 513. 514.
Müller, Andr. *M.* (geb. 1811) 40. 41.
Müller, Karl. *M.* (geb. 1818) 40. 41. 511.
Müller, Moritz (Feuermüller), *M.* (geb. 1807) 142.
Müller, v. Göttingen, *M.* 291.
Muhr, Julius. *M.* 295.
Murillo, Bartol. Esteban. *M.* (1618—1682) 141. 173. 278. 310. 312. 519.
Mutina, Barnabas v. *M.* (14. Jahrh.) 75.

Näke, Gust. Heinr. *M.* (1785—1835) 123. 197.
Nahl, Joh. Aug. *B.* (1710—81) 98.
Neefs, Peter. *M.* (1570—1651) 81. 312. 521. 522.
Neer, Art. v. d. *M.* (1619—83) 80. 186. 276. 420. 461. 462. 521.
Neff, *M.* 68.
Neher, Bernhard. *M.* (geb. 1806) 117. 118.
Neher, Michael. *M.* (geb. 1798) 137.
Nerenz, Wilh. *M.* (geb. 1804) 516.
Nering, J. Arn. *A.* († 1695) 241. 244.
Nerly, Friedr. *M.* (geb. 18..) 522.
Netscher, Casp. *M.* (1630—84) 80. 141. 184. 443. 444. 445. 461. 522.
Neumann, *M.* 417.
Nicolai, *A.* 163.
Nitsch, Paul. Goldschmied. 216.
Nosseni, Giov. Maria. *A.* u. *B.* (1544—1620) 155.

Oehme, Ernst. *M.* (geb. 1797) 136. 197.
Oer, Theobald v. *M.* (geb. 1807) 135. 188.
Oesterley, Karl. *M.* (geb. 1805) 426. 464.
Olivier, Joh. Heinr. Ferd. v. *M.* (1785—1841) 123. 197. 306. 524.
Ommeganck, B. P. *M.* (19. Jahrh.) 522.
Oppenheim, Moritz. *M.* (geb. 1800) 86. 136.
Orley, Bernh. v. *M.* (um 1500—50) 78. 256. 366.
Ostade, Adrian v. *M.* (1610—85) 80. 183. 312. 313. 444. 521.
Ottmer, Karl Theod. *A.* (geb. 1800) 244. 420. 421.
Overbeck, Friedr. *M.* (geb. 1789) 25. 82. 88. 197. 239. 306. 366. 368. 453. 454. 516. 521.

Padovanino, Alessandro. *M.* (1590—1650) 518.
Palma vecchio, Jacopo. *M.* (geb. um 1480) 105. 173. 407.
Pape, Ed. *M.* (geb. 18..) 289. 292. 293.
Papety, *M.* (geb. 18..) 134.
Patenier, Joach. *M.* (um 1520—35) 272.
Passavant, J. D. *M.* u. Kunstforscher. (geb. 1787) 69.
Pens, Georg. *M.* u. *K.* (1500—50) 273.
Permoser, Balth. *B.* (1651—1732) 159. 198.
Persius, *A.* (19. Jahrh. †) 220. 368. 370. 373. 374.
Perugino, Pietro. *M.* (1446—1524) 76. 238. 316. 443. 520. 523.
Peschel, Karl. *M.* (geb. 1798) 135. 187.
Pesne, Antoine. *M.* (1683—1757) 369. 372.
Peter, Bonav. *M.* (1614—52) 444. 445. 461.
Peters, *M.* (geb. 18..) 293. 295. 361.
Petzl, Joseph. *M.* (geb. 1803) 340. 455.
Pfannenschmidt, C. G. *M.* (geb. 1820) 237. 361. 386.
Pietrowsky, Ant. Maxim. (geb. 1813) 840.
Pigalle, Jean Bapt. (1721—85) 255. 371. 522.
Pinturicchio, Bernardino. *M.* (1454—1513) 76. 105. 260.
Piombo, Fra Sebastiano del. *M.* (1485—1547) 76. 263.
Pisano, Nicola. *B.* (1200—1270 ?) 255. 298.
Pistorius, Ed. *M.* (geb. 1796) 143. 301. 340. 391. 392.
Plüddemann, Herm. Freihold. (geb. 1809) 301. 513. 514.
Poelenburg, Corn. *M.* (1586—1660) 310.
Pöpelmann, Matth. Dan. *A.* (1662—1736) 190.
Pontormo, (Jacopo Carrucci), *M.* (1499—1558) 263. 312.
Pordenone, Giov. Ant. Licinio. *M.* (1484—1539) 266. 520.
Pose, Ed. Wilh. *M.* (geb. 1812) 85.
Potter, Paul. *M.* (1625—54) 100. 106. 187. 298. 361. 521.
Poussin, Gaspar (Dughet). *M.* (1613—75) 279. 520.
Poussin, Nicolas. *M.* (1594—1665) 117. 185. 279. 512.
Preller, Friedr. *M.* (geb. 1804) 117. 118. 137.
Preyer, Joh. Wilh. *M.* (geb. 1803) 303. 310.
Procaccini, Giulio Cesare, *M.* (1548—1626) 310.
Prud'hon, Pierre. *M.* (1758—1823) 264.
Prüfer, *A.* 233.
Pseudo-Schoreel, s. Meister v. Tode Mariä.
Pynacker, Adam. *M.* (1621—73) 461. 522.

Quaglio, Domenico. *M.* (1787—1837) 142. 238. 302. 340. 392.
Quast, Ferd. v. *A.* (geb. 18..) 124. 384. 447.
Quesnoy, du, s. Fiammingo.

Räntz, Joh. Dav. *B.* (18. Jahrh.) 221.
Räntz, Joh. Lorenz Wilh. *B.* (18. Jahrh.) 221.
Raffaelli, Giacomo, Mosaicist (1770—18..) 104.
Rahl, Karl. *M.* (geb. 1812) 303. 456.
Raibolini, s. Francia, Francesco.
Raimondi, Marc Anton. *K.* (1488—15..) 87.
Ramberg, Joh. Heinr. *M.* (1763-1840) 427.
Ramboux, Joh. Ant. *M.* (geb. 1790) 84.
Raphael Santi, *M.* (1483—1520) 117. 138. 168. 256. 261. 298. 312. 407. 512. 517. 523.
Raphon, Joh. *M.* (um 1500) 390. 429. 431.
Rauch, Christian. *B.* (geb. 1777) 37. 115. 130. 160. 212. 220. 221. 222. 223. 236. 239. 244. 307. 310. 318. 340. 362. 370. 372. 391. 429. 523.
Rehbenitz, Theod. *M.* (1791—18..) 123.
Reinhard, Joh. Christ. *M.* (1761—1848) 106.
Rembrandt, Paul. *M.* (1606—65) 80. 99. 140. 181. 274. 310. 313. 407. 420. 444. 461. 512. 520.
Reni, Guido. *M.* (1575—1642) 77. 105. 139. 172. 266. 372. 373. 407. 512. 518.
Rethel, Alfred. *M.* (geb. 1816) 7. 66. 69. 71. 86. 301.
Rexmon, Pierre. *B.* 104.
Ribera, s. Spagnoletto.
Richter, G. *M.* (geb. 18..) 291.
Richter, Ludwig. *M.* (geb. 18..) 197. 198.
Riedel, Joseph. *M.* (geb. 1800) 302. 391. 392.
Riepenhausen, Franz. *M.* (1786—1831) 425.
Riepenhausen, Joh. *M.* (geb. 1788) 425.
Rietschel, Ernst. *B.* (geb. 1804) 115. 132. 133. 156. 158. 162. 164. 196. 197. 242. 370. 416. 421. 433.
Ring, Hermann zum, *M.* (16. Jahrh.) 476.
Ring, Ludger zum d. Ä. *M.* (um 1530—40) 481.
Ring, Ludger zum d. J. (um 1560) 482.
Ring, Peter de. *M.* (17. Jahrh.) 277.
Ritter, Henry. *M.* (1816—53) 136. 308. 460.
Robbia, Luca della. *B.* (1400 — um 1480) 255.
Robert, Aurèle. *M.* (geb. 18..) 241.
Robert, Leopold. *M.* (1794—1835) 46. 135. 241. 302. 307. 340.
Rode, Chr. Bernh. *M.* (1725—97) 226. 234. 245. 373. 374.
Roelas, Juan de las. *M.* (1558—1625) 278.
Röting, Julius. *M.* (geb. 18..) 188.
Romano, Giulio (Pippi) *M.* (1492—1546) 76. 105. 169. 262. 443. 512. 517.
Roos, Joh. Heinr. *M.* (1631—86) 81. 312.
Roos, Philipp (Rosa di Tivoli) *M.* (1655 - 1705) 236. 187.
Rosa, Salvator. *M.*, *K.* u. Dichter (1615—73) 173. 267. 307. 445. 518.
Rosenfelder, Karl Ludw. *M.* (geb. 18..) 217. 236. 333. 336. 340.
Rosenthal, *A.* (geb. 18..) 384.
Rosenthal, Bernh. Wilh. *M.* (geb. 1804) 369.
Rottmann, Karl. *M.* (1798—1850) 142. 197.
Ruben, Christ. *M.* (geb. 1805) 88.
Rubens, Peter Paul. *M.* (1577—1640) 27. 66. 79. 100. 106. 117. 140. 178. 180. 238. 273. 277. 307. 310. 342. 316. 420. 443. 444. 462. 510. 512. 519. 520.
Rugendas, Georg Phil. *M.* (1666—1742) 444.
Ruthard, Abt. (11. Jahrh.) 91.
Rutharts, Karl. *M.* (um 1660) 277.
Ruysch, Rachel. *M.* (1664—1750) 106.
Ruysdael, Jacob. *M.* (1635—81) 81. 141. 186. 276. 312. 407. 420. 443. 445. 519. 521.
Ry, Simon Louis du, *A.* (18. Jahrh.) 98.

Saal, Georg. *M.* (geb. 1819) 86.
Saftleven, Herm. *M.* (1609—1685) 80. 186.
Salaino, Andrea. *M.* (um 1500) 517.
Salviati, Francesco de', *M.* (1510—63) 262.
Santi, Giovanni. *M.* († 1494) 261.
Santi, Raphael, s. Raphael.
Sarto, Andrea del (Vannucchi) *M.* (1488—1530) 105. 168. 260. 520.
Sassoferrato (Giov. Batista Salvi), *M.* (1605—85) 139. 407. 443. 461.
Savery, Rolandt. *M.* (1566—1639) 276.
Schadow, A. *A.* (geb. 18..) 235. 237.
Schadow, Joh. Gottfr. *B.* (1764—1850) 211. 212. 220. 221. 321. 352. 446.
Schadow, Wilh. v. *M.* (geb. 1789) 45. 84. 120. 123. 142. 231. 234. 239. 244. 369. 370. 521.
Schäfer, Heinr. *M.* (geb. 18..) 386.
Schaller, Ludw. *B.* (geb. 1804) 114.
Scheffer, Ary. *M.* (geb. 1795) 340.
Schendel, Peter van. *M.* (geb. 1800) 142. 302. 304.
Schendeler, Joh. *A.* 486.
Scheuren, Caspar. *M.* (geb. 1810) 136. 241. 309. 314. 391. 392. 426.
Schick, Gottlieb. *M.* (1779—1818) 82.
Schidone, Bartol. *M.* (1559—1615) 310. 518.
Schievelbein, H. A. *B.* (geb. 18..) 224. 377.
Schiller, Joh. Felix. *M.* (1805—1840) 217.
Schinkel, Karl Friedr. *A.* u. *M.* (1781—1841) 110. 117. 207. 220. 221. 224.

230. 239. 242. 243. 246. 248. 256. 302. 310. 318. 338. 348. 368. 369. 373. 374. 375. 454.
Schirmer, J. W. (in Karlsruhe) *M.* (geb. 1807) 136. 340. 391. 426. 461.
Schirmer, Wilh. (in Berlin) *M.* (geb. 1804) 239. 289. 292. 302. 313. 316.
Schlesinger, Jacob. *M.* (geb. 18..) 264.
Schlüter, Andr. *A.* u. *B.* (1662—1714) 219. 220. 226. 227. 234. 333.
Schneider, Heinr. Justus. *M.* (geb. 1811) 106.
Schnorr, Jul. v. Karolsfeld. *M.* (geb. 1794) 84. 123. 135. 142. 156. 197. 198. 306.
Schnetz, Jean Victor. *M.* (geb. 1787) 307.
Scholl, J. B. *B.* (geb. 1818) 74.
Schoppe, Julius. *M.* (geb. 17..) 318.
Schorel, Jan van, *M.* (1495—1562) 34.
Schorel, Pseudo-, s. Meister v. Tode Mariä.
Schorn, Karl. *M.* (1802—50) 236. 241. 301. 316. 340.
Schotel, J. C. d. Ä. *M.* (1787—1839) 392.
Schotel, P. J. d. J. *M.* (geb. 18..) 66. 340. 392.
Schrader, Julius. *M.* (geb. 1815) 135. 237. 294. 304. 333. 340.
Schramm, *A.* (19. Jahrh.) 207.
Schrödter, Adolf. (geb. 1805) 34. 58. 301. 314. 315. 391. 392. 481.
Schrödter, Ernst. *M.* (1794—1835) 314.
Schubert, Franz. *M.* (geb. 18..) 523. 524.
Schülein, Hans. *M.* (um 1470) 518.
Schütz, Christ. *M.* (1718—1791) 313.
Schultze, Herm. *M.* (geb. 1816) 237.
Schultze, Joh. Karl. *M.* (geb. 1801) 238. 241. 340.
Schumacher, Karl. *M.* (geb. 17..) 360. 361. 362.
Schwanthaler, Ludw. v. *B.* (1802—48) 65. 67. 72. 310.
Schwarz, Melchior. *B.* (16. Jahrh.) 330.
Schwind, Moritz v. *M.* (geb. 1804) 86. 101.
Scott, Gilbert. *A.* 452.
Seekatz, Joh. Konr. *M.* (1719—1768) 82.
Seghers, Daniel. *M.* (1590—1660) 521.
Seiffert, Karl. *M.* (geb. 1812) 293.
Selig, *B.* (19. Jahrh.) 158.
Semolei, il, (Batista Franco) *M.* (16. Jahrh.) 266.
Semper, Gottfr. *A.* (geb. 1803) 157. 158. 159. 163. 196.
Senff, Adolf. *M.* (geb. 17..) 123.
Sesto, Cesare da. *M.* († 1524) 76.
Settegast, Joseph. *M.* (geb. 1813) 45. 69. 509.
Siciolante da Sermoneta, *M.* (um 1570) 306.
Signorelli, Luca, *M.* (1439—1521) 145. 260.
Silber, Jonas, Goldarbeiter (um 1590) 299.
Silva, s. Velasquez.
Simonsen, Niels. *M.* (geb. 1807) 142.
Sirani, Elisabetta. *M.* (1638—65) 518.
Slingeland, Peter van. *M.* (1640—91) 184.
Snyders, Franz. *M.* (1579—1657) 66. 180. 277.
Sodoma, il (Razzi). *M.* (1480?—1549) 260.
Sohn, Karl. *M.* (geb. 1805) 57. 240. 306. 315. 369. 391. 510.
Soller, H. *A.* (1804—53) 233.
Sosias, Vasenmaler. 285.
Spagnoletto (Giuseppe Ribera). *M.* (1593—1656) 105. 172. 267. 310. 518.
Speckter, Erwin. *M.* (1806—35) 135. 456.
Statz, Vincenz. *A.* 516.
Steen, Jan, *M.* (1636—1689) 80. 140. 312. 420. 520.
Steffeck, Karl. *M.* (geb. 18..) 241. 310.
Steinbrück, Eduard. *M.* (geb. 1802) 46. 237. 292. 302.
Steinfurth, Herm. *M.* (geb. 1823) 454. 455.
Steinhäuser, Adolf. *B.* (geb. 1825) 460. 462.
Steinhäuser, Karl. *B.* (geb. 1813) 114. 133. 457. 460. 462.
Steinle, Eduard. *M.* (geb. 1810) 25. 42. 66. 69. 71. 84. 88. 198.
Stephan, Meister. *M.* (13..—1451) 24. 29. 77.
Steuerbout, Dierk. *M.* (um 1470) 87.
Stieler, Joseph. *M.* (geb. 1781) 66.
Stier, Gustav. *A.* (geb. 18..) 220.
Stiglmayer, J. B. *E.* (1791—1844) 416.
Stilke, Herm. *M.* (geb. 1803) 56. 71. 291. 306. 340. 443.
Strack, Joh. Heinr. *A.* (geb. 1806) 220. 233.
Stüler, A. *A.* (geb. 18..) 72. 220. 231. 232. 233. 235. 237. 286. 293. 343. 360. 368. 370.
Stürmer, Karl. *M.* (geb. 1803) 237. 512. 513.
Stürmer, Ludw. Wilh. *B.* (geb. 1812) 338. 343. 348.
Süenmeier, N. *M.* (um 1500) 311.
Sunere, Heinr. v. *A.* 17.
Sustermans, Justus. *M.* (1597—1681) 275.
Swaneveldt, Herm. v. *M.* (1620—90) 80. 185. 276. 461. 519.

Tadolini, Adamo. *B.* (geb. 17..) 522.
Tassaert, Joh. Pet. Ant. *B.* (1729—1788) 221. 374.
Tenerani, Pietro. *B.* (geb. 17..) 522.
Teniers, David d. Ä. *M.* (1582—1649) 275.
Teniers, David d. J. *M.* (1610—90) 180. 182. 275. 312. 313. 445. 521.

Terburg, Gerh. *M.* (1608—81) 140. 183. 276. 460. 522.
Ternite, Wilh. *M.* (geb. 1786) 236. 240.
Teschner, Alex. *M.* (geb. 18..) 213.
Thäter, Julius. *K.* (geb. 1804) 295.
Theiss, Kaspar v. *A.* (16. Jahrh.) 234.
Thorwaldsen, Berthel. *B.* (1770—1844) 60. 73. 74. 307. 348.
Tidemand, Adolf. *M.* (geb. 1815) 308. 316. 317. 511.
Tieck, Friedr. *B.* (1777—1851) 221. 227. 243. 244. 247. 249.
Tintoretto, (Jacopo Robusti). *M.* (1512—94) 76. 176. 266. 310.
Tischbein, Joh. Heinr. Wilh., d. J. *M.* (1751—1829) 106. 366. 454. 462.
Titz, *A.* (19. Jahrh.) 317.
Tiziano Vecellio, *M.* (1477—1576) 174. 265. 310. 312. 407. 420. 443. 461. 512. 517.
Troschel, Julius. *B.* (geb. 18..) 374.

Udine, Giovanni da, *M.* (1487—1564) 139.
Unger, Georg Chr. *A.* (1743—1812) 299.

Veenius, Otto. *M.* (1556—1634) 66.
Veit, Philipp. *M.* (geb. 1793) 69. 70. 71. 83. 84. 88. 123. 135. 197. 239. 521.
Velasquez de Silva, Diego. *M.* (1599—1660) 66. 173. 278. 310. 312. 519.
Velde, Adrian v. d. *M.* (1639—72) 81. 141. 186. 187. 277. 445. 521.
Velde, Wilh. v. d. *M.* (1633—1707) 461. 521.
Veneziano, Bonifazio. *M.* (um 1500—62) 306.
Verboeckhoven, Eug. *M.* (geb. 1798) 87. 136. 305. 310. 311. 340. 456. 461.
Vernet, Horace. *M.* (geb. 1789) 46. 134. 302. 308. 316.
Vernet, Joseph. *M.* (1714—89) 137.
Veronese, Paolo (Cagliari). *M.* (1528?—88) 175. 266. 310. 372. 373. 407. 445. 518.
Villeret, François Etienne. *M.* (geb. um 1800) 315.
Vinci, Leonardo da. *M.* (1452—1520) 116. 312. 408. 443. 524.
Vinckenbooms, David. *M.* (1578—1629) 273. 519.
Vischer, Herm. d. Ä. *B.* (14..—1487) 447.
Vischer, Herm. d. J. *B.* (um 1530) 446.
Vischer, Johann. *B.* (um 1530) 227.
Vischer, Peter. *B.* u. *E.* (1455—1529) 191. 216. 226. 298. 383. 446.
Vivarini, Antonio. *M.* (um 1450) 263.
Vivarini, Bartol. *M.* (um 1450) 263.
Vivarini, Luigi. *M.* (15. Jahrh.) 263.
Voelcker, Fr. Wilh. *M.* (geb. 1798) 241. 314.
Vogel, Karl Christ., von Vogelstein. *M.* (geb. 1788) 123. 133. 156. 159. 520.
Volpato, Giovanni. *K.* (1738—1803) 75.
Voltz, Friedr. *M.* (geb. 1817) 520.
Vos, Martin de. *M.* (1531—1603) 451.
Vouet, Simon. *M.* (1590—1649) 279.
Vries, Adrian de. *B.* u. *E.* (1560—16..) 103.
Vries, Fredemann de. *M.* (1527—1604?) 333.
Vries, J. R. de. *M.* (um 1650) 81.

Wach, Wilh. *M.* (1787—1845) 231. 240. 244. 369.
Wägener, *A.* 384.
Wagner, Joh. Mart. *B.* (geb. 1777) 117.
Waldmüller, Georg Ferd. *M.* (geb. 1793) 340.
Wappers, Gust. *M.* (geb. 1803) 34. 46. 106.
Watelet, Louis Etienne. *M.* (geb. 1780) 239. 315. 340.
Waterloo, Anton. *M.* u. *K.* (1618—60) 519.
Watteau, Antoine. *M.* (1684—1721) 117. 279. 369. 372. 521. 522.
Weber, Aug. *M.* (geb. 1817) 309.
Weckerl'n, Johannes. *A.* 62.
Weenix, Joh. *M.* (1644—1719) 82. 141. 407.
Weenix, Joh. Bapt. *M.* (1621—1660) 106. 276.
Weitsch, Friedr. Georg. *M.* (1758—1828) 419.
Werff, Adrian v. d. *M.* (1659—1722) 373. 420.
Wetter, *A.* (19. Jahrh.) 65.
Weyde, Rogier von der d. Ä. *M.* (1400—64) 77. 176. 271.
Weyde, Rogier von der d. J. *M.* († 1529) 78. 271.
Wichmann, Ludw. *B.* (geb. 17..) 221. 224. 225. 231. 243. 318. 374. 522.
Wiedemann, Kupferschmied. 158.
Wiegmann, Rud. *A.* (geb. 1804) 512.
Wilde, Herm. Glasmaler. 454.
Wilhelm, Meister. *M.* (um 1380) 6. 24. 28. 32. 507.
Willers, Ernst, *M.* (geb. 1804) 461.
Willmann, Michael. *M.* (1630—1706) 217.
Winnenbrock, Joh. *E.* 500.
Winterhalter, Franz. *M.* (geb. 1803) 46.
Witte, Peter de (Candid) *A.*, *B.* u. *M.* (1548—1628) 519.
Wittig, Herm. *B.* (geb. 1815) 249.
Wittkamp, Jan Bapt. (geb. 18..) 461.
Wohlgemuth, Mich. *M.* u. Bildschnitzer. (1434—1519) 111. 140. 148. 199. 445.

Bayerische Staatsbibliothek München

Wolbero, *A.* 514.
Wolff, Alb. *B.* (geb. 18..) 224. 247. 430.
Wolff, Emil. *B.* (geb. 1796) 224. 251. 310. 374. 522.
Wouwerman, Phil. *M.* (1620—68) 80. 184. 217. 361. 521.
Wredow, Aug. *B.* (geb. 18..) 224. 225. 373. 377.
Wynants, Jan. *M.* (1606—1677) 80. 312. 521.
Zeitblom, Barthol. *M.* (um 1450 — um 1514) 272. 518.
Zimmermann, Alb. *M.* (geb. 1809) 86.
Zimmermann, Max. *M.* (geb. 1811) 521.
Zurbaran, Francisco, *M.* (1598—1662) 173. 278. 307. 407.
Zwerger, Joh. Nep. *B.* (geb. 1798) 72. 74.
Zwirner, Ernst Friedr. *A.* (geb. 1801) 40.
Zwoll, J. M. *K.* 347.

Irrthümer in der Orthographie der Namen.

S. 135 Sp. 1 lies *Jacquand* statt *Jacquard*.
S. 135 Sp. 1 - *Theobald v. Oer* statt *Theodor Oer*.
S. 221 Sp. 1 - *Tassaert* statt *Tessaert*.
S. 311 Sp. 1 - *Hoguet* statt *Houget*.
S. 312 Sp. 2 - *Jan Wynants* statt *Jac. Wynants*.
S. 340 Sp. 1 - *Maës* statt *Mans*.
S. 340 Sp. 1 - *Petzl* statt *Petzel*.
S. 425 Sp. 2 - *Franz* statt *Heinrich Riepenhausen*.
S. 429 Sp. 2 - *Hesemann* statt *Häsemann*.
S. 459 Sp. 2 - *Kellner* statt *Keller*.

Ein im Grundriss des Domes zu Meissen (S. 200) vom Holzschneider begangenes Versehen wird dann verschwinden, wenn man den Grundriss im Spiegel besieht, was durch die Buchstaben O. und W. angedeutet ist.

Druck von Breitkopf u. Härtel in Leipzig.

Bayerische Staatsbibliothek München

9 **Die Museen und Kunstwerke Deutschlands,** von H. A. Müller, Leipzig 1857/58, 2 Bde. (1. Norddeutschland; 2. Süddeutschland), 540 u. 460 S. mit ausführlichen kunsthistorischen Würdigungen aus Zeitsicht, auch mit Beschreibung von Orten und Baudenkmälern sowie von Reisewegen, Ln. d. Zt., 17,5 × 12. DM 280,-

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Müller, Hermann Alexander

Die Museen und Kunstwerke Deutschlands ein Handbuch für Reisende und Heimgekehrte

Bd.: 1

Leipzig 1857

Art. 208 lh-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10258631-5